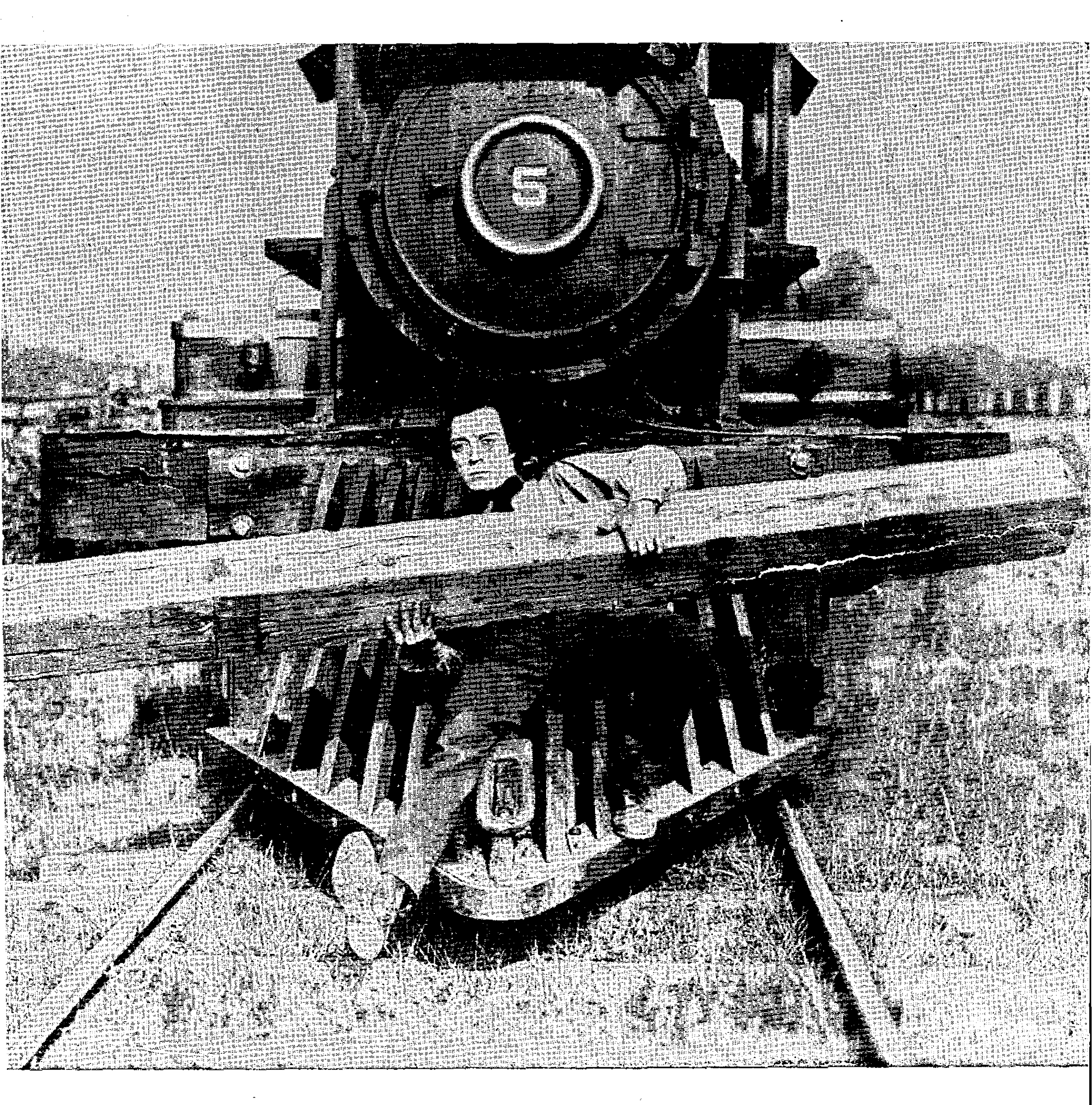
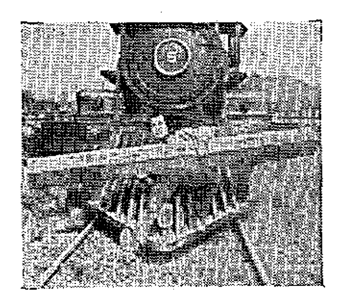
CAHIERS DU CINÉMA



86 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● AOUT 1958 ★ 86

NOTRE COUVERTURE



Dans cette image du **Mécano de la Générale** se retrouve tout l'art de Buster Keaton, fait d'élégance, d'adresse, de *courage et* d'esprit de géométrie.

Nous cherchions depuis longtemps l'occasion de parler longuement de Buster Keaton. Pourquoi *ne pas* profiter du calme de l'été et de la sortie du film médiocre de Sidney Sheldon, **L'Homme qui n'a jamais ri**, pour célébrer l'un des plus grands acteurs et créateurs de films de toute l'histoire du cinéma ?

Ne manquez pas de prendre page, 45,

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

AOUT 1958. TOME XV — N° 86.

SOMMAIRE

UN K. EXTRAORDINAIRE

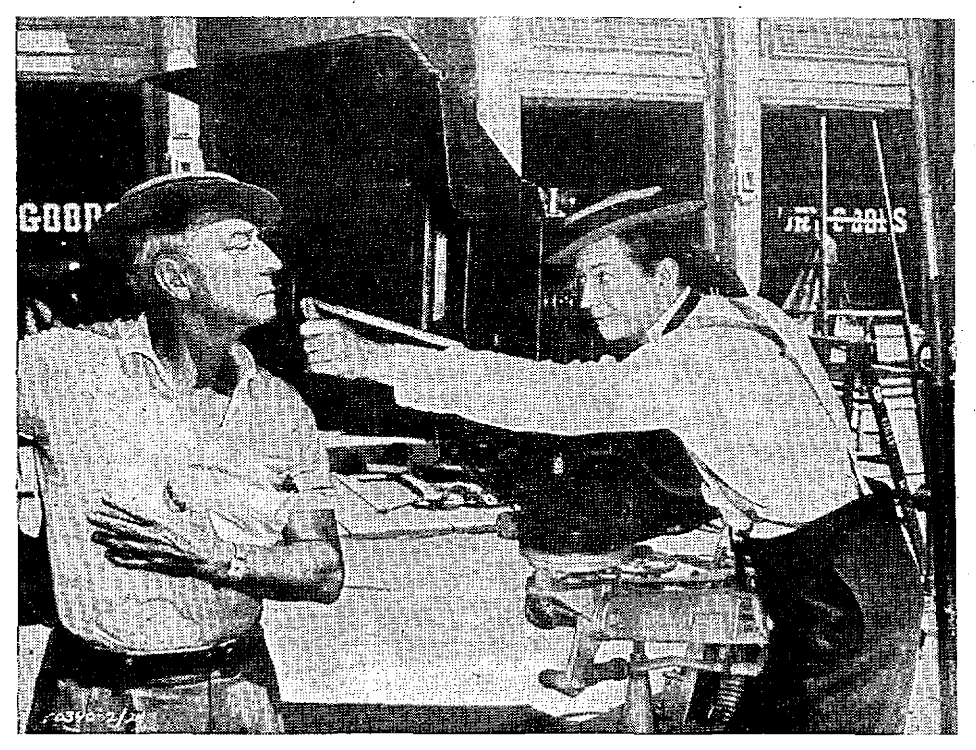
JOHN FORD

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

UN K. EXTRAORDINAIRE



Buster Keaton, très grand cinéaste et mime, exécuté au petit jour des businessmen et du public distrait qui prend ce qu'on lui donne, est devenu « conseiller technique » pour *L'Homme qui n'a jamais ri*, que vient de lui consacrer respectueusement, mais à petit frais, la Paramount.

RENDEZ-NOUS KEATON

On ne compte plus les études consacrées, des origines à nos jours, aux grands cinéastes comiques : Chaplin, René Clair ou Jacques Tati. Les films de Laurel et Hardy sont régulièrement présentés au public. Tous les trois ans, Chaplin nous autorise à retrouver, en alternance avec ses nouvelles œuvres, quelques-uns de ses anciens succès. Alors qu'il est presque impossible de revoir Buster Keaton, lorsqu'on le désire, et même, de voir son œuvre évoquée dans les revues et magazines. Pour ne citer qu'un exemple, à leur quatre-vingtième numéro, les CAHIERS DU CINÉMA ont seulement cité cinq fois le nom de Keaton.

Le Septième Art n'est pourtant pas si riche en comédiens-auteurs-cinéastes de cette importance. Journellement l'œuvre complète de quelques pionniers moins étonnants est pieusement exhumée et célébrée. Stupidement éclipsée, celle de Buster Keaton n'est pas une collection de projets avortés. Comprenant au moins dix films dont les qualités échappent au cinéma d'aujourd'hui, elle vaut presque celle de Chaplin pour le nombre, et l'égale quant à la valeur poétique et cinématographique.

Keaton fut une des étoiles de la Metro les plus payées et ses films, qui coûtaient 200.000 dollars, en rapportèrent jusqu'à deux millions. Il est permis de croire que la reprise d'un film comme *Le Mécano de la Générale* ou *Les Lois de l'Hospitalité* pourrait encore faire de l'argent. Malheureusement, Keaton, créateur imprudent, n'avait pas un sens des affaires comparable à celui de Chaplin. Et il a, entre autres, oublié d'acquérir les droits de ses films, ne disposant même pas des négatifs qu'il a co-produits. Et les Artistes Associés ou la M.G.M., qui ont maintenant bien d'autres box-offices à fouetter, ne se soucient pas de proposer au public ces films qui, noirs, blancs et muets, supporteraient la comparaison avec des productions récentes. Il faut donc se contenter de voir et revoir quelques copies volées ou diffusées par des distributeurs improvisés n'ayant pas les droits et qui usent les précieuses bobines devant des patronages.

Cependant, il existe une réflexion culturelle autour qui n'est pas obligée de se modeler étroitement sur les préoccupations de la distribution et de l'exploitation cinématographiques. Comment se fait-il alors que le train-train des idées reçues et répercutées qui, en gros, sert à l'exaltation courante du grand art cinématographique, n'ait pas plus souvent recours à l'évocation, à l'éloge, au culte de Buster Keaton et de son œuvre.

D'autant plus, qu'aucun amateur de cinéma digne de ce nom, à condition d'avoir vu quelques films de Keaton, ne chicane à ce cinéaste les honneurs du premier rang. Dans l'un de ses plus importants articles, « Le Cinéma, art de l'espace » (Revue du Cinéma N° 14 — Juin 1948), Eric Rohmer place Keaton au même niveau que trois autres génies du cinéma volontaire : Murnau, Eisenstein et Welles ; cela, malheureusement, en cinquante-quatre lignes rapides qui en appelaient d'autres. Dans leurs forts intérieurs nombre de spectateurs cachent, assez parfaitement, une profonde admiration pour ce grand mime et réalisateur. Mais il est vrai que la subtilité de son expression corporelle, l'originalité de son esprit et de son art, l'impossibilité de revoir ses films facilement, découragent la description. C'est en gardant un souvenir ébloui, mais incommunicable, des quelques films entrevus que l'on passe à autre chose (1).

En nous envoyant le compte rendu d'un entretien avec Buster Keaton (trop court à notre gré) et quelques notes biographiques, un correspondant américain, John Schmitz, nous a incité à ne plus différer un hommage depuis longtemps prévu. D'autant plus que la sortie brusquée et la rapide disparition du film de Sidney Sheldon : *The Buster Keaton Story*, dans lequel Donald O' Connor joue le personnage de Buster Keaton, donnait à cette évocation la pointe d'actualité qui satisfera, nous en sommes certains, ceux qui tiennent à cette denrée. Cette production, à bien des égards critiquable, a profondément touché tous les vrais amis de l'œuvre de Buster Keaton, car ses insuffisances et sa bonne volonté même signifiaient la définitive et tragique impossibilité d'un art cinématographique comparable à celui de Keaton.

A propos de la biographie qui accompagne cet hommage, une précision : tous les renseignement concernant Keaton sont si vagues, contradictoires et incomplets qu'il est très difficile d'établir un itinéraire exact de sa carrière. Le lecteur voudra bien considérer la biographie que nous lui proposons comme un état provisoire, comme un concours du *Figaro* dont il peut corriger les erreurs et combler les lacunes (surtout en ce qui concerne l'époque perturbée par l'apparition du cinéma parlant, de 1929 à 1933). Cette liste presque complète des films de Keaton devrait avoir au moins un mérite : montrer l'importance numérique de cette œuvre, et permettre notamment de constater que ce grand créateur n'est pas seulement le héros et le réalisateur de *La Croisière du Navigator*, des *Lois de l'Hospitalité*, du *Mécano de la Générale* et de *Sherlock Jr.* Puisse cette filmographie tomber sous les yeux d'amateurs de cinéma assez débrouillards ou puissants pour trouver le moyen de nous rendre Buster Keaton. Si le cinéma nous refuse ce service, on ne sait jamais, la « télé », cet ogre à l'estomac peu fragile, n'ayant rien d'autre à se mettre sous la dent, pourrait nous donner cette joie.

A. M.

(1) Si la passion pour le cinéma et le métier de critique ont quelques rapports, il s'agit de deux mobiles ne concernant pas forcément les mêmes films. La conviction que le cinéma est le plus grand de tous les arts peut très bien s'appuyer sur quelques œuvres aimées sans plus d'explication, tandis que toute la carrière du commentateur se voue aux petites fêtes du jour le jour cinématographique.



Le film de Sidney Sheldon, *L'Homme qui n'a jamais ri,* nous donne une idée des pénibles débuts de Buster Keaton, en nous montrant un enfant de son âge (le premier à gauche), jouer son rôle dans le numéro des « Three Keatons ».

CINÉ-BIOGRAPHIE A QUATRE MAINS

par A.M. et J.S.

Buster Keaton, de son vrai nom Joseph-Francis KEATON, est né le 4 octobre 1896, dans une ferme de Pickway (Canada) de parents écossais et irlandais. Dès sa première enfance il fut rompu aux exercices acrobatiques et fit ses débuts, à l'âge de trois ans et demi, avec ses parents, dans un numéro des plus rudes de tout le vaudeville : « Les Trois Keaton », au cours duquel, affublé d'une perruque et d'énormes favoris, il tombait et sautait avec son père, qui le trainait sur la scène et lui marchait dessus. Le grand Harry Houdini surnomma le jeune Keaton : **Buster,** après avoir particulièrement admiré une chute que le petit cascadeur fit sur le dos, dans un escalier.

Joseph Keaton suivit ses parents en tournée jusqu'au 1917. Son succès d'acteur et son aptitude aux dégringolades et aux sauts comiques étaient si grands qu'on lui offrit, alors qu'il n'avait que vingt et un ans, le rôle principal dans la « Schubert Revue » au Winter Garden de New York, pour un cachet de 750 $ par semaine.

Mais fatigué par la vie des tournées théâtrales, ayant envie de rester au moins huit jours dans la même ville, il déclina cette offre, d'autant plus que le cinéma l'attirait.

A LA PARAMOUNT

Par l'intermédiaire de Roscoe Arbuckle (Fatty) qui cherchait un partenaire (après avoir successivement dégoûté de cet emploi Chaplin, en 1914 et Harold Lloyd en 1915) Il rencontre Joseph Schenck, qui l'engage à 40 $ par semaine pour tourner dans les « two reels » que sa « Comique Film Corporation » produisait pour la Paramount, avec Fatty et Al-St John.

1917. — Ces productions Comique Film Corporation - Fatty Arbuckle sont écrites et réalisées par Fatty : Avril 1917 : *The Butcher Boy (Fatty Boucher).* Juin : *The Rough House.* Août : *The Cook (Fatty Cuisinier), His Wedding Night.* Sept : *Oh, Doctor.* Oct. : *Coney Island (Fatty à la Fête), Fatty Groom.*



1923. Keaton joue avec son premier grand train : *Our Hospitality.*

1918. — *Out West, Good Night Nurse.*

Mais cette série de film est interrompue en 1918 par la guerre. Keaton part pour la France avec le 159e régiment d'Infanterie de la 40e Division qui s'installe, pour quelques mois, dans la Somme.

L'armistice signé, Keaton revient à Hollywood, décidé à reprendre du service dans le Cinéma. Il est immédiatement engagé pour deux films à 500 $ la semaine, et retourne avec Fatty en 1919 : *Garage, The Hayseed.*

Mais il veut quitter le burlesque débridé et un peu grossier de la tradition Mack Sennet, dans lequel se complait Fatty. La « Metro Pictures Corp. », dans des production toujours dirigées par Joseph M. Schenk, des films de deux bobines, va lui permettre de ne plus jouer le rôle du compère, mais de centrer l'action sur son personnage. En gardant le style « straight » des partenaires il entreprend de mettre au point son comique de *dead pan* et sa silhouette au visage triste et insensible qui sera l'un des plus fameux de l'écran.

1929. — Produits par Joseph M. Schrenk, tous ces films de 2 bobines sont écrit et réalisée par Buster Keaton et Eddie Cline.

One Week, Convict 13, *The Scarecrow,* décembre : *Neighbours.*

1921. — Févr. : *The Haunted House (Malec et les Fantômes).* Mars : *Hard Luck (La Guigne de Malec).* Oct. : *The High Sign.*

C'est aussi en 1921 qu'il tourne, toujours pour la « Metro Pictures Corp. », un film plus important *The Saphead* (M.P.C. 1921), écrit, produit et supervisé par Wichell Smith, produit par John L. Golden, Winchell Smith, avec Marcus Loew.

Buster Keaton fixe pratiquement son personnage définitif dans ce film, adapté de « The Henrietta », une pièce de Bronson Howard, qui raconte les aventures de Bertie Van Alstyre, personnage dont le père était fabuleusement riche, mais qui était regardé par tous comme un imbécile.

Le journal corporatif « Le Bioscope » écrit en janvier 1922 que l'on ne pouvait rien imaginer de plus drôle que le Bertie de Buster Keaton. Dans toutes les futures apparitions de Keaton il restera quelque chose de Bertie Van Alstyre.

PRODUCTION FIRST NATIONAL

C'est en 1921 que commencent aussi, toujours avec J.M. Schenck les productions pour la First National de films de deux bobines, toujours écrites et dirigées par Buster Keaton et Eddie Cline (sauf *The Blacksmith* que Keaton a réalisé avec Malcom St Clair). Oct.: *The Playhouse* (Frigo Fregoll). Nov.: *The Boat.* Déc.: *The Paleface.*

1922. — Févr. : *Cops, The Electric House* (Frigo à l'Electric Hotel). Juin : *My Wife's Relations.* Juil. : *The Blacksmith* (Malec Forgeron) écrit et dirigé par Buster Keaton et Mae St Clair. *La maison démontable. Frozen North,* produit par Buster Keaton. *Day Dreams* dans lequel Buster Keaton se montre précurseur de la vie secrète de Walter Mitty en s'imaginant chirurgien célèbre, Hamlet, etc.

Le public français découvre Keaton, sous le nom de Malec : *Le Crime de Malec, Les Ruses de Malec, La guigne de Malec, Malec forgeron;* puis de Frigo : *Frigo Fregoli, Frigo à l'Electric Hotel, Frigo et la Baleine.*

1923. — Keaton et Eddie Cline réalisent *Balloonatics* (*Malec Aéronaute*), produit par Century Comedies Co.

Puis, pour la M.G.M. une production plus importante: THE THREE AGES (6 Bobines juillet 1923).) *Réalisation :* Buster Keaton et Eddie Cline. *Scénario :* Clyde Bruckman, Joseph Mitchell, Jean Havez. *Production :* Joseph Schenck, avec Buster Keaton, Wallace Berry, Oliver Hardy. La conquête de la femme à travers les âges : succession de flash-back à la Cecil B. de Mile (Préhistoire - Epoque Romaine - Age Moderne).

En septembre Keaton présente *The Love Nest* (*Les Parents de ma femme*), 2 bobines dirigées et produites par lui.

OUR HOSPITALITY (LES LOIS DE L'HOSPITALITÉ) (M.G.M. nov. 23 : 7 bobines.) *Réalisation :* Buster Keaton et Jack Blystone. *Scenario :* Jean Havez, Joe Mitchell et Clyde Bruckman. *Images :* William Mac Gann et Elgin Lessly. *Interprètes :* Buster Keaton : *William Mac Kay*, Natalie Talmage : *Virginia Confield*, Buster Keaton Jr : *le bébé*, Joseph Keaton : *Lem Doolittle ingénieur*. *Production :* Schenck-Metro 1923.

1924. — SCHERLOCK JUNIOR (M.G.M. 1924.) de Buster Keaton et Eddie Cline.

Scénario et *gags* de Jean Havez, Clyde Bruckman et Joe Mitchell. *Interprètes :* Buster Keaton : *Scherlock Jr*, Kathryn McGuire : *Elle* et Joseph Keaton.

Production : Schenck-Metro.

THE NAVIGATOR (LA CROISIÈRE DU NAVIGATOR) (M.G.M.) 1924 : 6 bobines.)

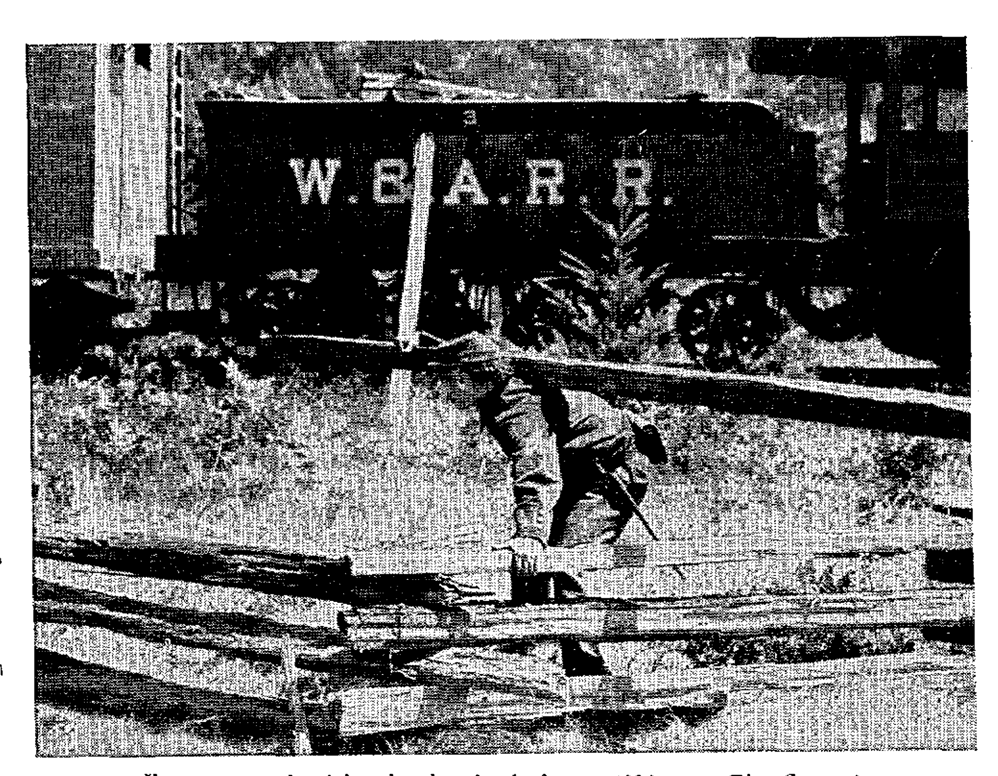
Réalisation : Buster Keaton et Donald Crisp.

Idées et scénario : Clyde Bruckman, Joseph Mitchell, Jean Havez.

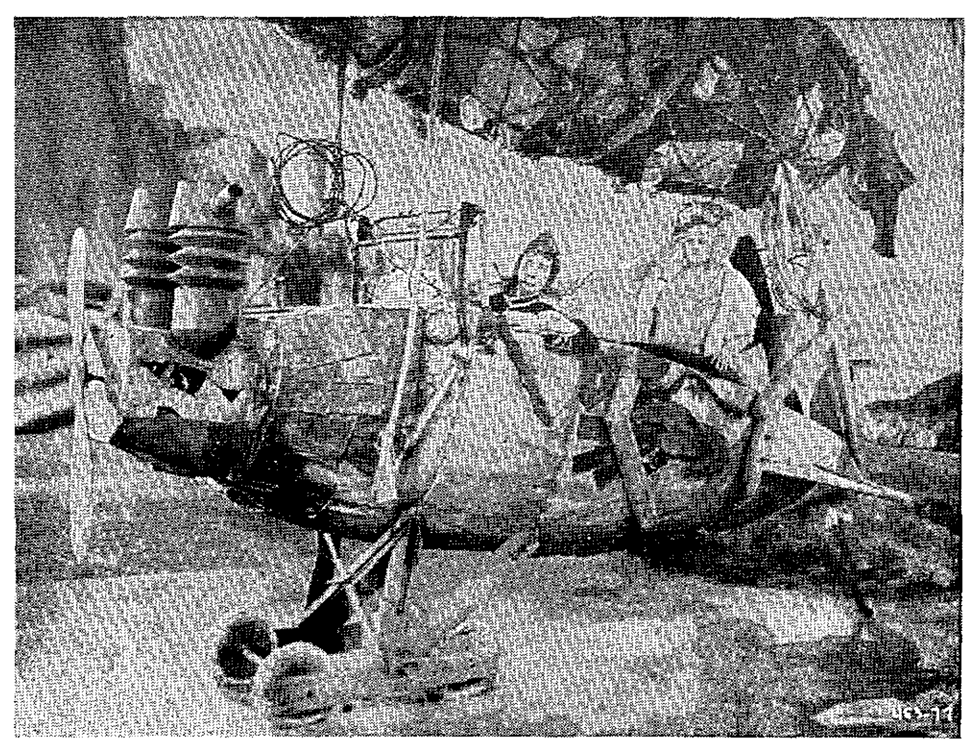
Interprètes : Buston Keaton: *Pollo Treadway*, Kathryn McGuire.

Production : Schenck-Metro.

1925. — SEVEN CHANCES (LES FIANCÉS EN FOLIES) (M.G.M. 1925 : 6 bobines) d'après la comédie de Roi Cooper Megrue.



Il retrouvera les joies du chemin de fer en 1926, avec *The General*.



Trixie Friganza et Buster Keaton, en pleine lune de miel, dans l'extraordinaire aérostat de *Free and Easy*, le plus bouffe des films de Keaton.

Scénario et *gags* : Jean C. Havez, Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell.

Production : Buster Keaton.

GO WEST (MA VACHE ET MOI) (M.G.M. 1925 : 7 bobines).

Ecrit et dirigé par Buster Keaton. *Scénario* : Raymond Cannon.

Production : Schenck-Metro.

1926 est l'année des prémiers essais de cinéma sonore Warner avec la production Vitaphone : DON JUAN de Alan Crossland.

BATTLING BUTTLER (DERNIER ROUND, SPORTIF PAR AMOUR) (M.G.M. 1926 : 7 bobines).

Réalisation : Buster Keaton, d'après le livre de Stanley Brightman et Austin Melfort.

Scénario et *adaptation* : Paul Gerard Smith, Albert Boasberg, Charles Smith, Lex Neal.

Buster Keaton : *Alfred Buttler*.

THE GENERAL (LE MÉCANO DE LA GÉNÉRALE) (United Artists 1926 : 8 bobines).

Réalisation : Clyde Bruckman et Buster Keaton.

Adaptation : Al Boasberg, Charles Smith.

Production : Joseph M. Schenck.

Dans ce film Buster Keaton reprend le thème ferroviaire esquissé dans LES LOIS DE L'HOSPITALITÉ.

1927 est l'année du CHANTEUR DE JAZZ d'Alan Crossland. Après s'être fait tirer l'oreille les exploitants de cinéma vont installer des « téléphones hauts-parleurs » derrière leurs écrans et le cinéma devenir sonore et parlant.

COLLEGE (United Artists 1927 : 6 bobines).

Réalisation : Buster Keaton et James W. Horne.

Scénario : Carl Harbaugh, Bryan Foy.

Production : Joseph Schenck.

1926. — STEAMBOAT JUNIOR (CADET D'EAU DOUCE) (United Artists 1928 : 7 bobines).

Réalisation : Buster Keaton et Charles F. Reisner.
Scénario : Carl Harbaugh.
Interprétation : Buster Keaton, Ernest Torrence.
Production : Joseph Schenck.

DU MUET AU PARLANT

Les nouvelles exigences du cinéma sonore ne conviennent pas au style mimique et cinématographique de Buster Keaton. C'est à ce moment que commence une série d'œuvres réalisées pour la M.G.M. par Edward Sedgwick, qui, parfois, un peu décevante, vont préparer la décadence de Keaton.

1928. — THE CAMERAMAN (L'OPÉRATEUR) (M.G.M. 1928 : 8 bobines).
Réalisation : Edward Sedgwick.
Scénario : Clyde Bruckman, Lew Lipton.
Continuité : Richard Schayer.
Montage : Hugh Wynn.
avec Marceline Day, Harry Godwin, Harry Gribbon.
Production : Buster Keaton-M.G.M.

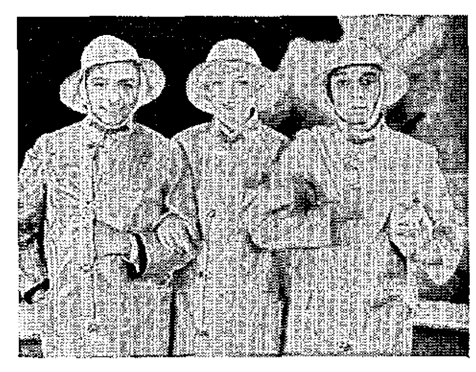
PREMIER FILM SONORISE DE KEATON

SPITE MARRIAGE (LE FIGURANT) (M.G.M. 1928 : 9 bobines).

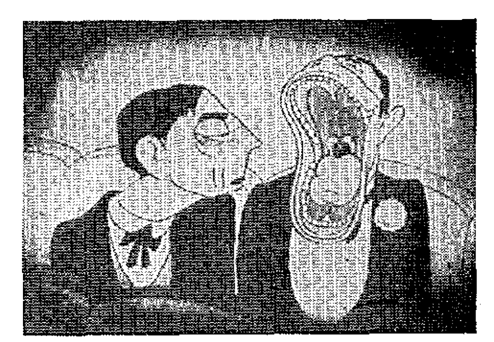
Production et *direction :* Edward Sedgwick.

Scénario original : Lew Lipton. *Adaptation :* Ernest S. Pagano. *Continuité :* Richard Schayer. *Montage :* Frank Sullivan.

Interprétation : Keaton : *Elmer ;* Dorothy Sebastian : *Trilby;* Edward Earle : *Lionel Belmore;* Leila Hyams : *Ethyl Norcrosse.*



1929. Pour *Hollywood Revue,* Marion Davies, George K. Arthur et Buster Keaton chantent déjà sous la pluie.



En 1933, Walt Disney invitera Buster Keaton à sa *Mickey's Gala Première.*

1929. — Keaton participe à THE HOLLYWOOD REVUE OF 1929, collection de danses, de chants et de sketches — Laurel et Hardy y apparaissent en prestidigitateurs maladroits — Keaton chante *Sigin in the rain* sous des effets lumineux dans une séquence « en couleurs » et déguisé en « fille de Neptune », danse un pas oriental extravagant.

1930. — FREE AND EASY (ON THE SET en Angleterre — LE METTEUR EN SCÈNE) M.G.M. 1930.

Production et *Réalisation* de Edward Sedgwick.

Adaptation : Paul Dickey.

Scénario : Rochard Schayer.

Dialogue : Al Boasberg.

Parole et *musique :* Ray Turk, Fred E. Ahlert.

Interprètes: Buster Keaton: *Elmer Butts;* Anita Page : *Elvire;* Robert Montgomery : *Larry Mitchel,* avec Fred Niblo, Trixie Friganza, Karl Dane.

Les outrances de cette comédie-bouffe étonnèrent les spectateurs habitués, de la part de Keaton, à une expression plus élégante et plus discrète.

DOUGH BOYS (FORWARD MARCH en Angleterre — BUSTER S'EN VA-T-EN GUERRE) M.G.M. 1930; 9 bobines.

Réalisation : Edward Sedgwick.

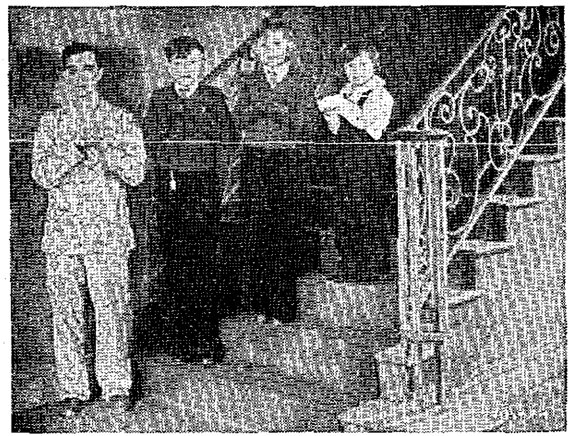
Scénario : Al Boasberg, Sidney Lazarus.

Découpage : Richard Schayer.

Interprétation : Buster Keaton, Sally Eilers, Cliff Edwards, Edwards Brophy, Victor Potel, Arnold Korff.

Production : Buster Keaton - M.G.M.

En septembre 1930, Buster Keaton est de passage à Paris.





Dans *Buster se marie,* premier film *parlant français* de Buster Keaton, dont Claude Autant-Lara dirigea la version française, paraissaient, non seulement Françoise Rosay, Mona Goya et André Luguet (photo de droite), mais également les trois fils de Françoise Rosay (photo de gauche).

1931. — SIDEWALKS OF NEW-YORK (M.G.M 1931; 8 bobines).

Réalisation : Jules White Zion Myers.
Scénario : George Landy, Paul Gerald Smith.
Dialogues: Robert E. Hoplins, Eric Hatch.
Production M.G.M. - Buster Keaton.

.... (?) (ROMEO IN PYJAMAS en Angleterre — BUSTER SE MARIE) M.G.M. 1931.

Réalisation : William Brothy.
Version Française réalisée par Claude Autant-Lara.
Interprètes : Buster Keaton : *Reginald Having,* André Luguet, Françoise Rosay, Jeanne Helbling, Mona Goya, André Berley, Georges Davies, Rolla Norman.

PARLOR, BEDROOM AND BATH (M.G.M. *1931, 8 bobines).*

Réalisation : Edward Sedgwick, d'après la pièce de Charles W. Bell et Mark Swan.
Dialogues et *découpage :* Richard Schayer.
Dialogues additionnels : Robert E. Hopkins.
Production : Buster Keaton - M.G.M.

1932. — SPEAK EASILY (UN BAISER S'IL VOUS PLAIT).

Réalisation : Edward Sedgwick, avec Thelma Todd, Jimmy Durante, Edda Hopper.

PASSIONATE PLUMBER (LE PLOMBIER AMOUREUX) (M.G.M. 1932; 8 bobines).

Réalisation : Edward Sedgwick.
Version Française réalisée par Claude-Autant-Lara.
Adaptation : Laurence E. Johnson.
Dialogues : Ralph Spence.

1933. — WHAT ! NO BEER ? (LE ROI DE LA BIÈRE). M.G.M. 1933; 7 bobines.

Réalisation : Edward Sedgwick.
Histoire originale de Robert E. Hopkins.
Scénario : Carey Wilson.
Dialogues additionnels : Jack Cluett.

La voix de Keaton convenait à ses personnages, mais les dialogues ralentissaient le rythme de ses apparitions et émoussait la pointe de son « timing », de son sens miraculeux de la durée visuelle. Comment aurait-il pu se résoudre à sacrifier la pantomime? Ses partenaires, Polly Moran ou Jimmy Durante, ayant beaucoup moins à perdre, s'adapteront mieux et finiront par le supplanter à la M.G.M.

POUR GAGNER SA VIE

Keaton pense alors à quitter l'Amérique pour tenter sa chance en Europe. Il commence par la France, cette Grèce de l'Atlantique.

1934. — Et c'est M. Max Nosseck qui l'accueille, qui a une idée : faire de Buster Keaton un pitre hilare. Les corporatifs annoncent : « *Pour la première fois vous* verrez Buster Keaton rire sur l'écran. Et c'est LE ROI DES CHAMPS-ELYSEES.

Réalisation : Max Nosseck.
Scénario : Arnold Lipp.
Dialogues : Yves Mirande.
Interprétation : Buster Keaton, Paulette Dubost, Pierade, Lucien Callamand, Gaston Dupray, Colette Darfeuil, Madeleine Guitty, Jacques Dumesnil, Blot. Tourné aux studios de Saint-Maurice.
Production : Nero Film.

Dans ce film, Keaton doux abruti distribue de vraix billets de mille francs à la place de faux billets publicitaires, il débute au théâtre, mais sosie du chef d'une bande de gangster, il est entraîné dans des aventures...

1935. — Buster Keaton va en Angleterre pour être la vedette d'une comédie THE INVADER qui est un échec à cause de la faiblesse des moyens matériels, du manque d'intérêt de l'histoire et de l'absence d'ambition de la production.

Découragé, Keaton retourne aux Etats-Unis où il va s'employer à lutter contre une envahissante neurasthénie.

De 1934 à 1937, il tourne, pour la First National et l'Educational Film Corp., sous la direction de Charles Lamont, quelques courts-métrages de 500 mètres qui ne valent pas grand-chose : *Three Men on a Horse*, 1936. *Ditto*, 1937, etc.

En 1937, Keaton entre pour un an dans une clinique psychiatrique.

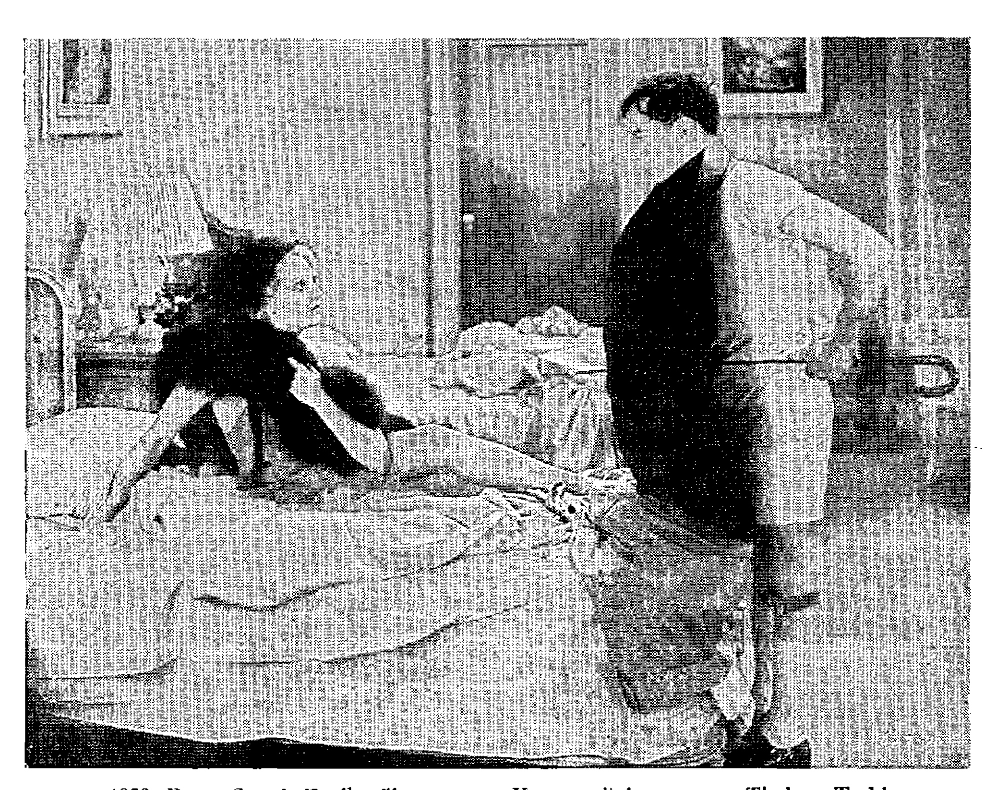
On le retrouve en 1938 dans les studios d'une petite filiale de la M.G.M. en qualité de gagman et de régisseur. Il partage son temps en d'obscures besognes : la confection de scénarios, la recherche de gags (pour Red Skelton, notamment) et l'interprétation de courts-métrages pour la Columbia en 1939.

Il interprète également quelques rôles épisodiques dans des films importants.

1939, dans *Hollywood Calvalcade*, d'Irving Cumming, on reconstitua à son intention, sous la supervision de Mack Sennett, un primitif burlesque que dirigea le vétéran Malcom Saint Clair.
On voit paraître Buster Keaton dans *Nothing but pleasure, Pardon my best marks, The Villain Still persued her, Li'l Abner, Forever and a day* ('43), *Sans Diego, I Love you, That night with you* ('45) de William A. Seiter, *That's the spirit* ('45) de Charles Lamont.

1946. — Il tente sa chance au Mexique, avec une production d'Alexander Salkind : *El Moderno Barba Azul* (Pan dans la Lune) de Jaime Salvador, qui se révèle désastreuse.
Cette même année, il reprend ses tournées de cirque et de music-hall.

1949. — Il est question de faire des remake de ses anciens succès. Mais ces projets restent sans suite.



1932. Dans *Speak Easily*, film sonore, Keaton dialogue avec Thelma Todd.



1946 amène Buster Keaton au Mexique pour, hélas ! tourner *Pan dans la lune.*

1950. — Il joue son propre rôle au cours d'une partie de cartes avec des vedettes oubliées du cinéma muet, dans *Sunset Boulevard,* de Billy Wilder.

1952. — Il apparait, avec un visage effrayant et ruiné dans *Limelight* interprétant un morceau de piano aux côtés de Charlie Chaplin violoniste.

1953. — Il tourne *L'Incantevole Nemica* de Claude Gora, en Italie.

Keaton sait maintenant qu'il ne retrouvera plus jamais le moyen de s'exprimer et s'en console avec un peu d'alcool et deux tournées dans les cirques européens.

A deux reprises, en 1952 et 1954, les Parisiens l'applaudissent à Médrano, avec sa femme et Maïs.

Il tourne aussi dans un court-métrage abominable racontant une partie de pêche...

A Londres, il tient un rôle sérieux dans un film de télévision produit par Douglas Fairbanks, et apparaît dans plusieurs spectacles de Télévision.

A son retour à Hollywood, Clyde Buckman (réalisateur de *The General* et des meilleurs films de Fields et de Lloyd, qui depuis 1945 travaillait aux médiocres comédies en deux bobines de la Columbia) déprimé et sans argent, lui emprunte son revolver et se tue.



1950. Keaton joue son propre rôle aux côtés de Gloria Swanson, dans *Sunset Boulevard.*

1956. — On le trouve dans la distribution du *Tour du Monde en 80 Jours* de Michael Anderson.

1957. — Sidney Sheldon réalise pour la Paramount *The Buster Keaton Story* (*L'Homme qui n'a jamais ri*). Donald O'Connor personnifie le grand comique qui a, d'ailleurs, personnellement suivi le tournage au titre de conseiller technique.

Keaton fait également quelques apparitions à la Télévision, dans les night clubs de Las Vegas, dans des spectacles ou des séries de films.

Il pose pour des photos publicitaires (*Vodka Smirnoff, etc.*).

Les splendeurs de la comédie burlesque, visuelles, sont devenues maintenant impossibles. Malheureusement l'évolution du cinéma qui les a condamnées à disparaître ne les remplace pas par autre chose. Les grands films de Keaton supportent fièrement l'épreuve du temps alors que les nouvelles productions risibles de Hollywood ne tolèrent même pas la comparaison avec ces chefs-d'œuvre qui ont maintenant plus de quarante ans.

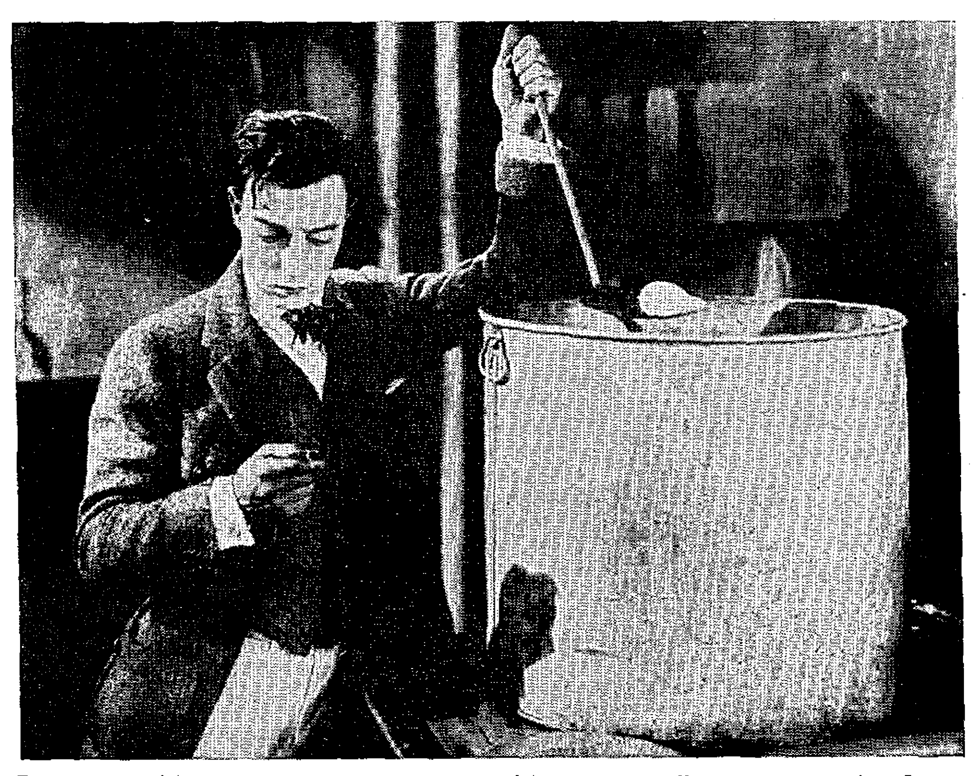


Nous remercions le *Silent Movie Theatre d'Hollywood* et l'*Academy of Motion Pictures Arts and Sciences* pour les documents photographiques qu'ils ont bien voulu nous communiquer, ainsi que les responsables de la *Bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* pour leur aimable contribution à cette bio-filmographie.

Nous serions heureux de publier dans un prochain numéro toutes les informations complémentaires ou les corrections que les lecteurs voudraient bien nous faire parvenir.

BUSTER SUR LE QUI-VIVE

par John Schmitz

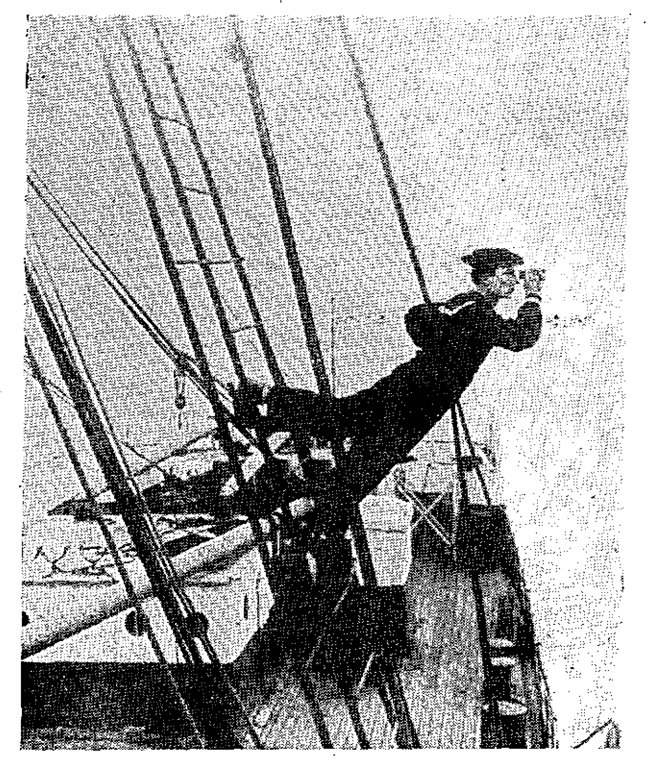


Dans *La Croisière du Navigator,* la main en visière ou une allumette à la main, Keaton surveille la cuisson de quelques œufs, dans une marmite si sombre et si profonde que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer.

Un des films les plus connus de Buster Keaton est la **Croisière du Navigator,** mis en scène par Keaton lui-même. L'un des meilleurs par son contenu expressif et dont le symbolisme est évident pour les freudiens.

On se souvient que, dans ce film, Keaton joue le rôle d'un riche célibataire délaissé par celle qu'il aime, une jolie jeune femme qui habite la maison en face de la sienne. Il décide de partir en croisière sur son yacht, mais embarque par erreur sur celui de son amie, qui elle aussi, monte à bord, dans la même intention. Des concurrents malveillants de son père rompent volontairement les amarres et tous deux sont emportés par le bateau à la dérive. Keaton, se rendant compte qu'il est abandonné sur ce navire s'efforce de s'adapter à la situation.

Les deux passagers du bateau se croient seuls. Dans une scène magnifique, la jeune fille quitte à peine la chaise-longue où elle était étendue que Keaton arrive et s'assied au même endroit, sans se rendre compte qu'elle est tout près.



Au delà de l'équilibre normal des forces.

Cette photo de *La Croisière du Navigator* résume toute l'histoire de Buster Keaton. Son pied va glisser, le télé-scope ne va rien révéler, mais dans cet équilibre il y a tant de grâce, de courage et d'ingéniosité que l'on est certain que Keaton est indomptable.

Elle passe par une porte et Keaton, quelques secondes après, passe par la même porte. A plusieurs reprises ils se manquent de justesse. La comédie est tendue et irrésistible de drôlerie. Finalement les deux jeunes gens se rencontrent et tentent de se créer un intérieur. Keaton va essayer de faire cuire un œuf dans une marmite capable de contenir vingt litres d'eau. Quand l'œuf a bouilli, il se livre avec une énorme cuiller à une série d'acrobaties pour récupérer l'œuf qui durcit de plus en plus.

Les efforts de Keaton pour s'adapter aux problèmes posés par la confection d'un petit déjeuner, l'effondrement d'une chaise-longue et ses tentatives pour la remettre sur pied provoquent chez les spectateurs un amusement mêlé d'une certaine tristesse. Ces problèmes nous concernent, ce sont les nôtres, dans le monde mécanisé qui nous entoure.

Le masque inexpressif de Keaton supprime toute impression de personnalité, concentrant l'attention uniquement sur ses mouvements corporels. Il a sur ses muscles un contrôle absolu qui lui permet de courir tête baissée dans une direction donnée, de s'arrêter pile et de repartir dans la direction opposée sans même donner l'impression de s'être retourné, et sans qu'un muscle du visage n'ait bougé. Ce masque insensible exprime cependant quelque chose : l'entêtement

face à un monde rempli de pièges, hostile et disproportionné. Il est en rapport avec la volonté de tous les hommes, où qu'ils soient, de ne pas se laisser dominer par les incendies, les inondations ou les épidémies. C'est un masque qui s'attend aux ennuis. S'il ne sourit jamais c'est qu'il pense que l'univers est prêt à le prendre en traître et qu'il ne peut pas relâcher son attention un instant. Il est équilibré, disposé à se mesurer avec son ennemi éternel, implacable et dépourvu d'intelligence : l'univers physique, représenté par tous les objets, une chaise-longue, une locomotive emballée (**The General**), un navire sans équipage dérivant éternellement et absurdement sur un océan indifférent (**The Navigator**). Derrière ce masque, il y a un esprit vigilant, soupçonneux, qui s'attend au pire, constamment sur le qui-vive, dans l'attente du coup qui se prépare, imprévisible et inévitable. L'esprit de Keaton ne s'affole pas facilement.

The General fut le plus extravagant des films où Keaton eut le rôle principal Pour la première fois, il utilisait la comédie dans un contexte sérieux, celui de la guerre civile américaine. Le film retrace l'expédition historique d'Andrews en chemin de fer et les batailles entre les armées fédérales et confédérées. En pleine possession de ses moyens, Keaton est résolu et inébranlable. Quand le coup tombe, ni son corps ni son esprit ne reculent. L'univers entier peut s'écrouler autour de lui, il demeure immobile, un peu ébranlé tout au plus, mais pas pressé le moins du monde. On ne peut ni le bousculer ni l'abattre. Son visage ne trahit



Dans *The Cameraman,* Keaton prend l'autobus, résolu et inébranlable. On ne peut décidément ni le bousculer ni l'abattre.

ni surprise, ni douleur, ni décision. Puis, soudain, le corps entre en action, plongeant sur l'ennemi ou le contournant ingénieusement, sans avertissement ni préparation apparente. Le processus mental a été caché à l'ennemi et au public — à l'ennemi pour l'empêcher de prévoir et de déjouer la manœuvre ; au public, pour que la joie provoquée par cette nouvelle astuce soit multipliée par l'effet de soudaineté et de surprise. Un autre comédien, avant d'agir, aurait un éclair d'intelligence dans le regard, ferait naître sur son visage une grimace attendue et annonciatrice, dont il tirerait un certain **suspense**, contribuant à « amener » le gag. Keaton, lui, s'arrête net, attend, puis fond l'activité intellectuelle et physique en un seul moment d'explosion. La ténacité intellectuelle et physique de l'homme, face à des forces écrasantes prend l'aspect d'un symbolisme universel, qui se révèle incroyablement drôle.

En fait, rien n'échappe à Buster Keaton. Il n'est pas seulement sur le qui-vive, mais également, pleinement conscient de la moindre entorse faite à l'ordre et au bon sens. Dans **The General**, il est amoureux d'une très conventionnelle ingénue — elle est douce, jolie, serviable. Quand, dans l'exercice de sa bonne volonté, elle nettoie le tender d'une locomotive avec un balai ou essaye d'arrêter un train à l'aide d'une corde tendue en travers de la voie, elle ne cherche qu'à se rendre utile, avec une incompétence caractéristique, entièrement féminine. Keaton ferait n'importe quoi pour elle. Il volera une locomotive qu'il ne sait pas conduire, l'amènera à l'intérieur des lignes ennemies, s'exposera à un bombardement et risquera sa vie de mille façons. Il l'adore. Mais vers la fin du film, il y a une pause dans l'action. Keaton se tourne vers la jeune fille, l'expression peu communicative que nous lui connaissons bien sur le visage, et lui passe un savon retentissant. Il ne sera plus jamais question de l'incident — le film continue.

L'état naturel de Keaton est une sorte d'incrédulité permanente. Il évolue dans le monde mécanisé d'aujourd'hui comme l'habitant d'une autre planète, et contemple avec une perplexité glaciale, une réalité de cauchemar. Les inventions et les dispositifs tels que chaises-longues et locomotives lui semblent insurmontablement animés. Ce sont en fait ses véritables partenaires. Il l'emporte toujours à la fin, non pas, comme Chaplin, par une fuite romanesque du monde des machines dans un univers de liberté humaine mais, au contraire, en se lançant en fataliste dans le tourbillon des forces mécaniques. C'est un héros par la grâce d'une absence de raison et de sentiment, et en ce sens, c'est assurément un héros très moderne. Keaton pouvait analyser et critiquer la structure de la vie contemporaine à un niveau de profondeur qui ne fut jamais permis aux films « sérieux » d'Hollywood.

Il ne cherchait qu'à faire rire, mais son œuvre venait des profondeurs d'un esprit si curieux et original qu'il parvint à faire beaucoup plus, en particulier dans ses longs métrages. Pour le rire pur et sans arrière-pensée, ses dix-neuf courts métrages (dont les négatifs ont été perdus) étaient encore meilleurs. Il fut le seul grand comique qui exclut tout sentiment de son œuvre, portant la comédie purement physique à ses plus hauts sommets. Il savait être sardonique sans insistance, profondément secret, et donner, pour ceux qui y étaient sensibles, une grandeur et une tension inquiétantes au grotesque. Sous cette absence d'émotion courait un chuchotement propre à vous refroidir qui était celui non du pathéthique mais de la mélancolie. En plus de l'humour, du métier et de l'action, il y avait aussi dans ses films une beauté de rêve, délicate et tranquille. La marque de son imagination se retrouve partout, dans chaque film : dans l'histoire, dans la mise en scène, même dans les sous-titres. L'unité due à la poursuite d'une vision unique — celle de l'acteur comique — éleva les meilleures comédies du muet à un niveau artistique devenu impossible avec la fabrication collective pratiquée dans les grands studios.

John SCHMITZ.

(Traduit de l'américain par Jean-Pierre COURSODON).

UNE RENCONTRE AVEC BUSTER KEATON

par John Schmitz

Parti de Hollywood en voiture, je parcourus une quinzaine de kilomètres dans la vallée de San Fernando pour arriver à « Woodland Hills » où Buster Keaton et sa femme Eleanor habitent depuis deux ans. M. Keaton m'accueillit à la porte de son ranch un tuyau d'arrosage à la main et me proposa, tout d'abord, de visiter sa maison. Il me montra les arbres qu'il venait de planter, un poulailler rouge en forme d'école miniature qu'il avait construit, puis me conduisit dans son bureau. Aux murs étaient accrochées de nombreuses photos de ses premiers films et des portraits de ses fils : « *Ils ont tous deux plus de trente ans, et j'ai dix petits enfants.* »

Pendant notre entretien il s'assit de temps à autre, mais pour se relever très vite, marchant de long en large, parlant, gesticulant avec une précision qui emplissait la pièce d'accessoires et de personnages. Sa voix est bien timbrée et autoritaire.

Keaton n'a jamais pensé à sourire : « *Avant tout je me concentrais sur ce que je faisais.* »

Il me dit qu'il comptait bien continuer à jouer la comédie chaque fois qu'un rôle lui plairait, non dans le désir de faire une nouvelle carrière, mais parce qu'il aime jouer plus que tout au monde.

Il souffre d'entendre le public rire aux projections de ses vieux films muets. Selon lui, ce *qui provoque le rire n'est pas la technique désuète* mais *une projection défectueuse.* Les vieux films sont projetés à une vitesse au moins trois fois supérieure à celle pour laquelle ils étaient prévus. Il s'ensuit que les acteurs semblent agités de convulsions au lieu de jouer la comédie. Au temps du muet, la caméra enregistrait douze images par seconde pour les scènes dramatiques et seize pour les scènes d'action. Le film était ensuite projeté à cette vitesse. Les films parlants ont une cadence de 24 images à la seconde, qui ne peut être modifiée, à cause de la bande sonore. Keaton assure qu'avec un dispositif destiné à ralentir la projection le jeu de l'époque cesserait de sembler archaïque pour apparaître comme un travail d'expert.

— Comment êtes-vous passé du vaudeville au cinéma ?

— Voilà comme cela s'est passé. En 1917, notre numéro « Les Trois Keaton » fut interrompu. Un beau jour mon père se mit en colère dans le bureau du directeur du spectacle et le poursuivit jusque dans la rue. Nos engagements furent annulés — nous étions sur le sable. Je renvoyai mes parents chez nous et pris le train pour New York. Je rencontrai Fatty Arbuckle dans la 46e Rue et il me proposa de travailler avec lui pour le cinéma. Cette idée me séduisit et je l'accompagnai au studio où je rencontrai son producteur, Joseph Schenck. Je fis quelques numéros devant lui et il me proposa 40 dollars par semaine. Je retournai donc au Schubert Revue annoncer qu'on m'avait fait une offre pour jouer dans des films et leur dire de déchirer mon contrat... et voilà comment je débutai dans le cinéma.

— Vous avez abandonné un contrat de 750 dollars par semaine rien que pour le plaisir de faire des films ?

— L'argent ne m'a jamais beaucoup intéressé et d'ailleurs j'avais envie de voir comment cela se passait. A l'époque j'ai même travaillé dans la salle de montage.

— Comment arriviez-vous à travailler avec Fatty ?

— Quand j'ai débuté au cinéma, Fatty Arbuckle m'avertit : « *Il faudra que tu te fasses à l'idée que l'âge mental du public ne dépasse pas douze ans.* » Quelques mois plus tard j'allai le trouver et lui dit : « *Roscoe, il faudra que tu te sortes cette idée de la tête, parce que ceux qui continueront à faire des films pour une mentalité de douze ans ne garderont pas leur travail longtemps.* » Le public est toujours plus malin que vous — il le faut bien pour qu'il prenne du plaisir à ce qu'on fait pour lui.

Arbuckle était une des pires brutes du cinéma. Alors que nous tournions ensemble une scène de pompiers dans *Garage,* je sautais sur la barre de descente, glissais la tête la première, puis me retournais pour descendre normalement, quand je vis les 130 kilos de Fatty descendre vers moi — il jeta un regard vers le bas, aggripa la barre... et m'atterrit en plein sur la tête !

— Est-ce consciemment que vous vous êtes fabriqué votre célèbre expression impassible ?

— Je n'ai jamais eu cette intention. Je me concentrais sur ce que je faisais — et je ne m'en rendis compte que quand les gens m'en parlèrent et que je vis les films projetés.

— Mais comment faisiez-vous pour montrer que vous étiez heureux ?

— J'avais une autre manière de faire comprendre au public que j'étais heureux.

— Dans quelles conditions avez-vous tourné vos grands films muets ?

— Quand je commençai à tourner des longs-métrages, nous n'avions pas de scénario, même au début du parlant. Dès que le plan général du film était fixé, l'équipe technique en prenait connaissance, sous tous ses aspects. Le matériel nous appartenait et les frais de production ne posaient pas de problème. Il n'y avait pas de délais de tournage à respecter. Nous pouvions changer de plans de travail sans nous soucier ni des frais ni de l'horaire. Notre liberté était très grande. Aujourd'hui la production est terriblement compliquée par le plan de travail.

Nous ne répétions pas et jouions simplement les scènes en utilisant la première prise. Nous obtenions ainsi une spontanéité qui s'est perdue aujourd'hui. Nous n'utilisions nos doublures que pour des rôles de composition. J'étais mon propre metteur en scène. De temps en temps, j'engageai un co-metteur en scène. Parfois je prenais un jeune pour l'aider et le nommais co-metteur en scène pour environ six mois.

— *Avec quelle locomotive avez-vous tourné* The General.

— Nous avons re-aménagé trois locomotives de 1880 et les avons baptisées *The Texas, The Columbia,* et *The General.* J'ai conçu *La Générale* d'après une gravure originale, en me servant d'une locomotive que j'ai trouvée dans un camp minier et dont j'ai remplacé le système de freins par celui utilisé à l'époque ; le reste était fait en bois. Au camp, nous avions aussi trouvé des centaines de kilomètres de voie ferrée étroite dont on ne se servait plus. Dans tout le film il n'y a ni raccord, ni doublures, ni modèles réduits.

(Désignant la photographie d'une réplique du premier train américain qu'il fit construire pour *Les Lois de l'Hospitalité* accrochée au mur) Natalie Talmadge, ma première femme, était la jeune première du film *Les Lois de l'Hospitalité.* Distribué par la M.G.M. il a tenu l'affiche 16 semaines à Paris et 18 à Berlin. J'ai battu tous les records. Et pendant huit ans, après sa sortie, il fut repris chaque année, pendant une semaine.

— *Que pensez-vous de* La Croisière du Navigator ?

— C'est le meilleur pour la drôlerie

— *Possédez-vous des copies de vos films ?*

— Non. C'est Joseph Schenck qui est le propriétaire de tous mes anciens films. La *M.G.M.* a gardé *La Croisière du Navigator* et *Sherlock Jr* dans l'intention de les présenter à la télévision, mais ce projet n'a pas abouti. Les films sont bloqués par les actionnaires et, sans leur consentement, ne peuvent être distribués nulle part. Si j'avais des copies de mes films, je n'hésiterais pas à les faire passer à la Télévision. Je serais tout disposé à plaider contre n'importe lequel de ces groupements qui détiennent les négatifs.

(Propos de Buster KEATON recueillis le 20 mai 1958 par John SCHMITZ.)
Traduits de l'américain par Jean-Pierre COURSODON



Dans *Collège* Buster Keaton rencontre l'amour...



« *Quand la Paramount tournait* L'Homme qui n'a jamais ri, nous a dit Keaton, *j'avais préparé une liste de réponses à donner aux journalistes. Je les sentais venir. Ils m'empoisonnaient sans cesse avec la question :* « A votre avis quel est le plus grand acteur comique ? » *On ne peut pas dire qui est le plus grand, il faut les cataloguer : le plus grand des clowns, le plus grand pour le comique léger, pour la farce...* »

LE MÉCANO DE LA PANTOMIME

par André Martin

« Je sais que j'ai été construit pour mesurer telle proportion de la durée... chaque minute de ma vie est calculée pour un contact, comme chaque spire du ressort enroulé sur le barillet.

Paul CLAUDEL, *Connaissance du temps.*

Miraculeusement, pour une courte période de dix ans, Mack Sennett a réuni les conditions idéales pour la création du comique visuel cinématographique (disposition des moyens matériels suffisants, compétence dans l'agencement des effets comiques, exercice permanent du jeu corporel), réalisant la fusion inédite des traditions du spectacle burlesque avec les libertés et les entraves nouvelles du cinéma. Non seulement, presque tous les grands acteurs de l'âge d'or du cinéma comique américain viennent des studios Mack Sennett, mais ce précurseur a déterminé le genre jusque dans ses plus récents prolongements. La délirante

explosion des « two-reels » burlesques a projeté des styles dans tous les sens. Mais ceux-ci ne sont pas assez nombreux et différents pour qu'il soit impossible de les situer les uns par rapport aux autres. Il suffit, pour y voir plus clair, de se référer à deux extrêmes inconciliables : le style du glorieux Chaplin et celui du grand Keaton.

Il est certes inutile d'opposer le succès trop évident de Chaplin à la renommée plus discrète de Keaton en trouvant la première abusive et l'autre insuffisante. Les réhabilitations n'apprennent jamais rien à personne. Cependant, pour mieux cerner la personnalité et le rayonnement si peu commun et presque insaisissable de Buster Keaton, il est commode d'associer l'œuvre des deux principaux héritiers de l'époque de Mack Sennett et de commencer par décrire, une fois de plus, l'homme le plus portraituré du Cinéma : Charlie Spencer Chaplin.

Le plus éloquent et le plus muet des comédiens muets

Ayant choisi son propre corps comme instrument, au lieu de se perfectionner dans la maîtrise du violon ou du piano, Charlie Chaplin aura été l'un des plus grands solistes de notre temps ; quelque chose comme le Menuhin de la pantomime. La précision de ses mouvements, son sens de la mesure et de la signification des gestes n'a pas d'équivalent. Et la clarté de son expression, comme l'évidente valeur de ses performances, lui ont valu une gloire universelle qu'avivaient encore son extraordinaire virtuosité mimique ainsi que la sûreté musicale, la joliesse chorégraphique de ses attitudes.

Des origines de la comédie burlesque cinématographique, Chaplin a conservé le nervosisme crépitant qui faisait sauter les personnages sur place, comme des puces d'eau. La projection sonore à 24 images par seconde nous donne de son jeu enregistré aux vieilles cadences de tournage un équivalent exacerbé qui n'enlève rien à notre plaisir et à notre admiration. Cette discontinuité imposée par la lenteur de l'obturateur tournant aux anciennes cadences s'aggrave avec la vitesse actuelle, comme le nombre des gouttes de pluie sur un visage augmente lorsque l'on court.

Mais il se trouve que ce crépitement visuel convient particulièrement au jeu frémissant et fascinant de Chaplin, portant l'impression de castagnette visuelle à la miraculeuse précision du flamenco. Par hasard, inconsciemment ou volontairement, Chaplin impose d'ailleurs cette fébrilité à l'intérieur du cadre, en faisant tanguer la carrée de *Schangaïed* ou en maintenant dans les plans de *Charlot à la plage,* le frémissement des vêtements des héros, vibrant sous le vent du large. Il l'introduit dans ses films sonores : dans *Les Temps Modernes,* Paulette Goddard, assise devant la maison de ses rêves, mordille une fleur que Charlot vient de lui donner, et la fait tourner nerveusement, retrouvant le staccato caractéristique de la pantomime chaplinienne. A son personnage, comme à ses partenaires ou aux éléments matériels qui l'entourent, Chaplin tente d'imposer un même grelottement kinétique.

Comparé à cette expression frémisante, le style de Buster Keaton parait sec et sans relief. Car celui-ci a imposé à sa silhouette d'interprète principal les caractères des styles « dry » et « straight » habituellement imposés aux faire-valoir, aux partenaires qui doivent respecter le canevas du jeu et laisser la vedette se faire remarquer. L'outrance des héros de Mack Sennett lui déplaisait. Il a cherché à introduire dans la comédie burlesque et visuelle l'élégance et la discrétion de la comédie théâtrale, celle dont Max Linder n'avait jamais voulu se départir. Aussi, dans les mimodrames de Keaton, on ne peut pas trouver des gestes typiques, des tournures constantes, comme chez Chaplin la célèbre démarche tortillée, les petits coups de pieds en traître, les clins d'œil, les reniflements de connivence ou les fortes mimiques appelant les applaudissements. Le style corporel de Keaton ne saute pas aux yeux. Et pour commencer à l'aimer il faut d'abord se douter de quelque chose sans parvenir à trouver ce qui caractérise son originalité, l'immobilité du visage et le regard fixe mis à part. Ce n'est qu'en superposant plusieurs films que l'on parvient à saisir une subtile mélodie motrice dont le charme et le tact ne pouvaient être perceptibles à la première rencontre.

C'est sûrement après un jugement trop rapide que Bardèche et Brasillach ont décrit la tête de Keaton comme « un organe inarticulé, aussi inexpressif, aussi grave qu'un pied ».

Si l'on scrute bien le masque de granit du personnage, la statue s'anime. Et dans le visage triste de Keaton, qui frôle effectivement l'immobilité totale de la grande mélancolie, brillent des yeux sombres et réfléchis. L'impassibilité de Keaton est japonaise et si son expression ne peut prétendre à l'efficacité universelle d'un Chaplin, c'est qu'il impose à son jeu une retenue qui l'entraîne vers l'expression inversée des sentiments, vers une discrétion extrême-orientale qui n'est pas la chose au monde la mieux partagée. Pour Buster Keaton, le moindre sourire serait plus inconvenant qu'un cri. James Agee a pu à juste titre l'appeler *le plus muet des comédiens muets.*

De l'effort burlesque

Comme la tonalité générale des œuvres de Chaplin et de Keaton, l'analyse détaillée de leurs moyens d'expression corporelle correspond aux personnalités des auteurs et donne la clef de leurs retentissements si inégaux.

Plus qu'en souplesse, les mouvements de Chaplin sont effectués en *roue-libre.* Fondé sur une activité musculaire instable le jeu de Charlot consiste à ébranler constamment son centre de gravité et à lancer ses membres, le corps suspendu, secoué par des mouvements en cascade.

Si l'on regarde un film de Charlot image par image, il est facile de remarquer les rapides aplombs qui se traduisent sur la pellicule par la netteté photographique de certains points, pendant que le reste du corps en mouvement est flou. Jamais les deux jambes de Chaplin ne bénéficient du même régime. Pour lui les meilleures stabilités sont les plus courtes. Toutes les contractions musculaires et directrices sont discontinues, maintenant le jeu de Chaplin dans un vibrato perpétuel. Cette absence de tonus livre son corps à des spasmes terrifiants pour le moindre accident stomacal.

A cette plasticité et à cette élasticité frétillante qui amène les membres aux limites de la désarticulation s'opposent seulement quelques grands largos statiques et continus : exceptions montées en épingle qui permettent à Chaplin de rouler des yeux désespérés, soit à des fins semi-burlesques (*Carmen*) ou dans un but résolument pathétique (prodigieux final de la reconnaissance dans *Les Lumières de la Ville*).

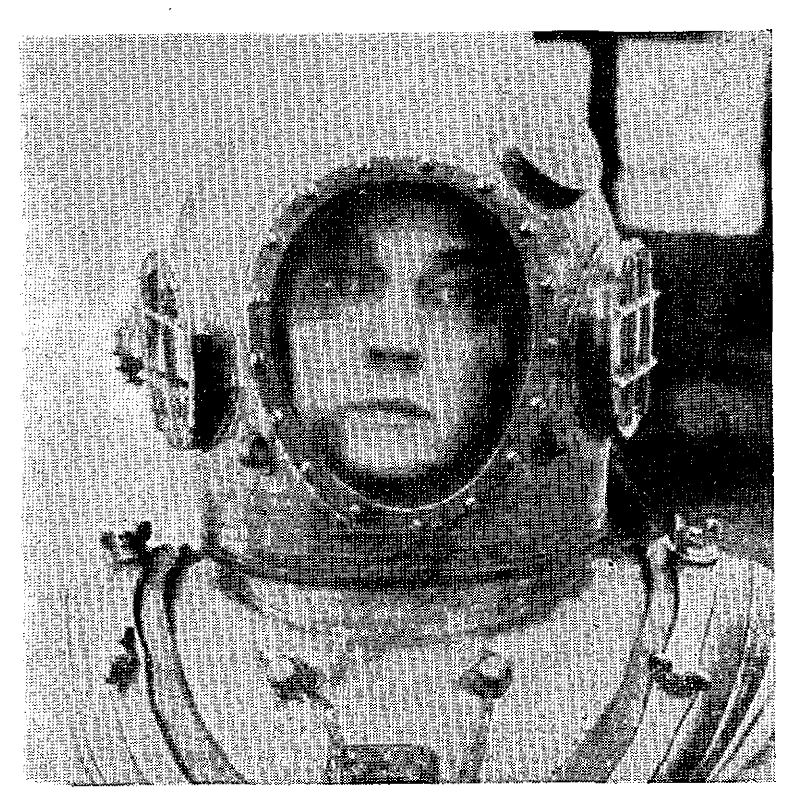
Un accident de physique patomimique fut pour moi révélateur à cet égard. Au cours d'une discussion d'après film sur le parvis du Centre Culturel de Boulouris, j'entrepris d'illustrer un commentaire sur les mérites comparés du jeu de Chaplin et de celui de Keaton avec un exemple pratique : en imitant, approximativement, la marche déhanchée et le corps oblique de Charlot montant la garde dans *Charlot joue Carmen,* si caractéristique de son utilisation du déséquilibre. Ayant annoncé l'exemple, je prends mon recul, me lance et sent tout de suite que ça ne marche pas et que personne ne reconnaît l'imitation. Cet échec noyé dans des considérations générales, je n'ai compris ce qui s'était passé que dans la soirée, en constatant que le sol, devant le grand escalier était en pente ascendante. Après plusieurs essais, il devint évident que l'on ne peut chapliner sur un terrain montant, car le pur style corporel de Chaplin exclut *tout effort continu* et doit nécessairement se contenter de décharges nerveuses, d'envols partiels et de dégringolades contrôlées.

Il faut également remarquer que, toute proportion gardée bien entendu, et exclusivement sur le plan inférieur de l'imitation, l'utilisation chaplinienne du pendule corporel est à la portée de tous, avec ou sans costume. L'essayer c'est l'adopter, et même, si l'on en croit l'exemple du mime Marceau, ne plus pouvoir en sortir. Les imitateurs de Chaplin sont innombrables et parfaits, mais aucun style personnel ne peut découler de cette technique corporelle, aussi déchéante que magistrale. Il faut à ce propos joindre à ces reflexions une remarque de Robert Poujade (*Raccords* août 51, n° 9) à propos du jeu de Chaplin : « *Il y a pire. Je le dis à regret. Ce clown... je l'ai rencontré. Ceux qui ont visité certains hôpitaux n'oseront pas me démentir. Je reproche à Chaplin d'avoir créé un type comique qui est justement celui de la pire déchéance, de la pire misère humaine.* »

Au contraire, Groucho Marx emportera dans la tombe le mystère de certaines de ses marches grotesques de Sioux ankylosé. Quant au jeu de Keaton, si l'art mimique existait

encore, on saurait qu'il ne peut-être, pour de nouveaux mimes, qu'une invitation à l'originalité et à la personnalité (1).

Pendant que Chaplin glisse entre les genoux des flics ou file sous les tables, cher petit David attendrissant, ou Jacob qui ne rate pas les plats de lentilles au passage, Keaton prend congé des foules et s'engage sur une corde raide. Si Chaplin a gardé de l'héritage Mac Sennett l'infatigable *agitato* des premières comédies burlesques, Buster Keaton a plus précisément retenu leur valeur acrobatique et athlétique. Son jeu est rentré, tendu, composé de mouvements soutenus supposant un capital de force. Marchant avec la nonchalance du



Buster Keaton a un air poisson.
Pas de simagrées. Scaphandrier dans *La Croisière du Navigator.*

promeneur qui n'a rien à se reprocher, Keaton lance devant lui des jambes si tendues qu'elles semblent s'arquer en avant comme l'interdisent pourtant les articulations du genou.

Buster Keaton, dans ses interprétations n'évitait aucun des exercices dangereux, des punitions parfois douloureuses qui, tout en faisant rire, donnent à la comédie visuelle une ampleur fantastique. Dans *Paleface* on raconte qu'il plongea d'un pont suspendu de 25 m

(1) D'ailleurs Jacques Tati, le seul nouveau grand mime de la dernière décade, doit être situé sur le versant keatonien de la comédie mimique cinématographique. Non seulement pour le caractère de ses trouvailles et de son utilisation des objets (qui dans « Les Vacances de Monsieur Hulot » va jusqu'aux emprunts purs et simples : scène du feu d'artifice, canoë coupé en deux, essuyage de son dos en frottant un poteau, conduite faussement rassurée), mais aussi par le type de jeu corporel fait de tension, de fixité, avec absence d'expression du visage, qui dans « Mon Oncle », confine malheureusement à l'impotence.

dans un filet. Dans son livre « Comedy Film », John Montgomery indique que Keaton n'utilisa une doublure pour un mouvement acrobatique qu'une fois, en engageant le champion Lee Barnes, pour sauter à la perche dans la fenêtre d'un second étage. Dans *Hard Luck* il lui fallait sauter d'un plongeoir de 15 m, manquer le bassin d'une piscine et s'écraser sur une dalle de marbre truquée, réalisée en papier et dissimulant un gros tas de sciure. Il se blessa sérieusement à la tête et à l'épaule en « interprétant » cette scène.

Pour *Sherlock Jr* il eut à se trouver assis sur le guidon d'une motocyclette lancée à toute vitesse sans s'apercevoir qu'il avait perdu le conducteur. Successivement, il traversait toute une ville par l'artère la plus passagère, coupait la corde que deux groupes d'athlètes se disputaient, recevait dans le visage une pelletée de terre que lui envoyaient au passage, un par un, des terrassiers rigoureusement synchrones et enfouis dans une longue tranchée, puis il fonçait sur un arbre couché en travers de la route qu'une explosion coupait en deux au bon moment, se fracassait contre une voiture, s'envolait sous le choc, passait par la fenêtre d'une cabane, frappait le traître avec les pieds, le faisait traverser le mur opposé, sauvant l'héroïne du déshonneur. Par la même occasion, au cours du tournage de cette scène, Keaton renversa deux cameras, assomma Eddy Cline et démolit une voiture.

Keaton ne semble pas composer son jeu mimique tellement son rythme est sûr. Pour signifier ses trouvailles irracontables il se meut comme une mécanique supérieure que domine au bout du torse raide, un visage immobile et comme indépendant. Mais l'ensemble donne non l'impression d'un robot insensible, mais plutôt l'idée de la tension et de la décision. Fonctionnant selon des aplombs rigoureux, le corps de Keaton évolue avec un mouvement continu de planète. Il peut briser une course, faire un écart, changer de direction, en plein élan, sans effort apparent, comme si ces changements de vitesse étaient mécanisés : (course sur le trottoir en planches déclouées de *Sheriff malgré lui*, arrivée de Keaton, la nuit à la cabane de l'état-major ennemi dans *The General*). Et pour couronner ces monologues moteurs Keaton s'immobilise souvent, défiant la gravité dans des images aussi admirables que celles du *Mecano de la Générale* où, juché sur le toit de sa locomotive en marche, entouré en plan général par un défilé de beaux paysages de campagne, il scrute l'horizon menaçant, le corps raide, penché en avant, aussi indéracinable qu'un gyroscope, Keaton seul a su donner à la comédie corporelle cette splendeur immobile particulière.

Et la conduite ?

Les grands historiens, les chroniqueurs, les globe-trotters ont omis de recueillir des témoignages directs et détaillés sur la vie et l'esprit de Buster Keaton. Cependant, presque réduit aux conjectures et à l'interrogation des quelques œuvres dont nous disposons, nous saisissons à travers tous les films réalisés par Keaton, tout seul ou avec différents metteurs en scène : Eddie Cline, Charles Reisner, Donald Crisp, Edward Sedgwick, trop de qualités constantes pour qu'elles ne proviennent pas d'une personnalité unique. Mouvements, actions, valeurs expressives sont placés dans la perspective d'un caractère, qui par surcroît, se trouve être peu commun.

L'action comique est toujours basée sur l'absence d'aisance vitale, énumérant les réactions des héros burlesques face à l'obstacle. Il faut à cette occasion se résigner : le cinéma ne sait ou ne peut pas faire une place d'honneur au comique d'acquisitions impunies et de débrouillardise féérique du picaresque. Pour entrer sur un écran les Pieds Nickelés ont dû se convertir à l'idée de Société. Seuls, les Marx, avec une maîtrise lunaire, dans l'insolence et l'impunité, parviennent à partager le ridicule avec les notables et les adaptés. Mais quelle que soit la forme de leur désadaptation ou de leur adaptation exorbitante, les héros comiques font partie de la pègre et ne sont, dans le grand monde, que des intrus.

Charlot, aux prises avec la force publique, l'adversité, la faim, la pesanteur même, se tire d'affaire par des attaqués inconsidérées ou des dérobades ? Après chaque contact hostile il nage pour survivre, en se ménageant des intermèdes féériques et déchirants, quelques haltes d'amour vainqueur mais impossible. Avec ses faux airs importants et ses moulinets de cannes. Charlot est l'*homme qui en fait trop*.





Même en décrivant la position de chaque muscle, du haut en bas, impossible d'épeler les mouvements de Keaton. Dans les angles aigus de ses attitudes, comme dans les élans de ses membres construits sur bille d'acier, se retrouve l'éclat irremplaçable de son génie, même s'il ne s'agit que d'une photo de reportage sur laquelle il fait semblant de jouer au golf (photo de gauche). Pendant le tournage de *L'Homme qui n'a jamais ri,* c'est sans doute à la demande d'un photographe pressé qui lui demandait de faire n'importe quoi de drôle, que Keaton est monté sur le guidon d'un vélomoteur, prouvant qu'il n'avait pas oublié une certaine cavalcade fracassante de *Scherlock Jr.*

Il n'est pas besoin de rappeler ce que le jeu dépouillé, concis, ce que l'expresssion cinématographique elliptique de Chaplin a appris au Septième Art. Cependant, dans ses réactions, ses attitudes, ses gestes, Chaplin est fondamentalement l'*homme qui en fait trop,* privé de recours, prêt à toutes les complicités, à tous les acquiescements pour subsister.

On ne peut, sans contresens, appliquer aux acteurs les observations de Sartre sur les conduites de mauvaise foi. Chaplin nous offre cependant l'image du garçon de café décrit dans « L'Être et le Néant », qui joue avec sa condition faite toute de cérémonie : *il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers le consommateur d'un pas un peu trop vif, il s'incline avec un peu trop d'empressement... portant son plateau avec une sorte de témérité funambulesque, en le mettant en équilibre instable et perpétuellement rompu qu'il rétablit perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main.*

Mais ne peut-on réellement considérer la situation de l'acteur comique comme une solution *qu'il faut réaliser ? Tati refusant d'apparaître comme le petit rigolo de la soirée* et cherchant à démontrer que *tout le monde est amusant,* supprimant de ses œuvres les outrances acrobatiques ou caricaturales du cirque et du music-hall, évitant de développer et d'exploiter les effets comiques ne semble-t-il pas fuir, laborieusement, consciemment une condition qui peut donc être définie et ressentie ?

Chaplin, unique au monde, peut cracher dans le soda d'un client derrière la porte de l'office ou endosser l'habit du misanthrope absolu dans *Verdoux,* il demeure le héros, le mythe le plus général, le plus vulgaire qui soit. Archetype génial de l'homme innombrable, valet sournois du milieu et du temps, esclave de tous les fonctionnements, Chaplin est aussi conditionné au pinacle que dans la mouise. Au terme de l'épopée pratique de la croissance et



Dans *Dough Boys,* privé de domestique par la déclaration de guerre, Keaton va remplir une fiche de demande au bureau de placement. Mais celui-ci, depuis la veille, est devenu un Centre de Recrutement. Engagé involontaire, Keaton se retrouve au camp de formation, sans avoir rien perdu de sa dignité et de son élégance.

de l'adaptation qui constitue la première partie de son œuvre (la plus admirable et révélatrice), Chaplin s'ouvre au grandiose et aux loisirs des grands pesssimismes simplistes. Il faudrait une trop longue analyse pour démontrer par comparaison la banalité de la critique de mœurs, du sublime et de la transcendance inutilisable de Chaplin. Et je crains de m'étendre.

Non seulement Buster Keaton ne se soucie pas de formuler un message d'intérêt général, de traduire, par gags interposés, une page d'histoire ou une question de cours d'Economie Politique au niveau régressif de l'émotion et de l'incompétence publique, mais il ne s'est pas soucié d'être une victime, un opprimé, un intrus, un parvenu. Il est beau, élégant, fils de famille et millionnaire, familier du grand monde et entouré d'une domesticité empressée. Pour circuler il utilise toujours d'immenses limousines. S'il part en camping (*Dernier Round*), il n'oublie ni son valet de chambre ni une profusion d'accessoires perfectionnés.

Mais alors qu'il aurait pu n'être qu'un richard, Buster Keaton est un authentique aristocrate dépourvu de toute avidité. Un complexe d'infériorité monumental, qui le rend vulnérable et timide jusqu'à la témérité, le rapproche des grands héros comiques désadaptés. Mais il ignore tout de leur vulgarité, de leur indécence ou de leur muflerie habituelle. Sans référence sociale ni rédemption suspecte, Keaton, à l'aide de péripéties naturelles nous donne une image de l'espace humain encombré, enchevêtré, hostile, plus juste que celui de Chaplin ou de Langdon.

Il n'est pas misogyne, il n'est pas pessimiste, ni apocalyptique, ni messianique. Il ignore le spleen et le découragement. S'il ne rit jamais c'est tout simplement parce que ses

aventures, son dur travail de cinéaste et d'interprète comique ne lui ont jamais donné l'idée de sourire. A la force et à la tension physique que laisse transparaître son jeu considéré à la loupe, correspond une force psychique et morale qui oriente toutes les données de son expression.

Notre héros n'est pas un maladroit ni un somnambule chanceux. Les situations dans lesquelles il se trouve pris sont de véritables difficultés, alors que Chaplin, Laurel et Hardy, Harry Langdon sont des parias qui se noient dans un verre d'eau comme tous les parias. Dans *Go West* Keaton doit faire face à un troupeau déchaîné. Il est perdu sur un paquebot qui dérive dans *The Navigator* et aux prises avec un typhon dans *Steamboat Bill Jr.* Aucun spectateur ne peut affirmer qu'il ferait mieux en pareille occasion. Indomptable, Keaton garde un visage immobile qui ne trahit aucune émotion préparatoire, aucune décision avant de se ruer sur le danger et faire corps avec ses intentions. Ce n'est pas un grimacier. Il se choisit plus dans son être que dans sa manière d'être, sans pour cela devenir un trouvère de l'intériorité. Si Keaton nous cache ses plans et ses sentiments, ce n'est pas pour nous laisser voir qu'il *les dissimule, mais parce qu'il n'est rien d'autre que* ses actes. Chaque obstacle, chaque difficulté le trouve prêt à une application offensive qui, une fois de plus, révèle qu'il est rusé, adroit, débrouillard, compétent et infatigable.

La geste de Keaton

Buster Keaton n'est pas infaillible. On trouve dans ses films beaucoup de patatras, d'erreurs et de maladresses. Son installation et celle de la jeune fille, dans le bateau abandonné du *Navigator* permet de juger de l'étendue de ses capacités. Quand nos héros veulent, le premier matin, préparer le petit déjeuner, dès que Keaton introduit dans le fourneau un énorme morceau de charbon ou essaye d'ouvrir une boîte de conserve, et que de son côté, la jeune fille met cinq grains de café non moulus dans une énorme marmite, on comprend tout de suite qu'ils n'ont jamais préparé un petit déjeuner de leur vie. Cette suite de détails est extrêmement réaliste. Dans la deuxième quinzaine de juillet nombre de maris ne font pas mieux, abandonnés devant leur cuisinière électrique par leur femme partie à la mer avec les enfants.

Par contre, dans la seconde partie du film, Keaton a tout organisé, même si ses solutions ont dû être aussi raisonnables qu'extravagantes : couchettes improvisées dans les chaudières, installation mécanique pour frotter une allumette, faire arriver le café dans la marmite, scier les boîtes de conserves et retirer les œufs de l'abîme des récipients géants à l'aide d'un piège à rat retenu par une ficelle. Il y a toujours ce moment de la revanche organisée dans les films de Keaton. Dans *Malec et les Fantômes* il cesse enfin d'être terrorisé en comprenant qu'on se moque de lui et, pris entre deux fantômes qui ne cessent d'entrer et sortir de deux portes, s'improvise agent de la circulation, et d'un coup de sifflet stoppe les deux fausses apparitions, pour laisser un moment le couloir libre.

Dans les annales du cinéma comique, le sauvetage de l'héroïne du *Mécano de la Générale,* inspiré d'ailleurs par un authentique exploit accompli pendant la guerre civile, représente, je crois, l'entreprise la plus complexe et la mieux assumée qu'ait jamais tenté un héros comique.

Résultats d'un étonnant mélange de rationnel et d'irrationnel, les idées *pratiques* de Keaton deviennent l'occasion de trouvailles visuelles qui ne peuvent être reliées à aucune tradition du cinéma burlesque ou de la pantomime scénique. Bien qu'elles soient irrécusables sur le plan matériel, elles usent d'une liberté d'enchaînement beaucoup plus proche des associations du dessin animé qui, par sa technique uniquement graphique, ne connaît aucune difficulté figurative.

Dans *Malec et les Fantômes,* Buster Keaton arrive devant la porte à deux battants de la banque où il travaille — sort son trousseau de clefs dont l'anneau central peut aussi servir de décapsuleur de bouteille — *enlève effectivement une capsule qui recouvre la*

serrure — puis enfonce la clef — et ouvre (bien entendu) le battant opposé de la porte — celui qui n'a pas de serrure.

Comment exprimer l'admiration et la stupéfaction du spectateur qui, pour la première fois, voit dans *La Croisière du Navigator* la scène où Keaton tire la jeune fille des mains des sauvages et la ramène au bateau, sans quitter son habit de scaphandrier, simplement en se couchant sur l'eau, avec son costume de caoutchouc gonflé d'air, la jeune fille s'installant à cheval sur lui, comme sur un canot pneumatique et pagayant avec une rame prise, au passage, aux indigènes.

Ce n'est donc pas l'espace de l'étourderie mais celui de l'adversité et de la nécessité que traverse Keaton, avec une anxiété méprisante, une angoisse inexprimée et talonnante. Obstiné sans être contracté, la tête coiffée de son petit chapeau plat comme la ligne bleue des Vosges, il avance avec une sérénité stoïque, sans penser un seul instant à fuir. Et quand tout est perdu, quand il n'y a plus rien à faire, Keaton délivré et lucide a ses plus beaux réflexes. Dans *Buster Mohican,* attaché sur un bûcher déjà en feu, il éprouve le besoin de fumer. Et tandis que les flammes montent, en mettant une cigarette à sa bouche, Keaton cherche machinalement, de l'autre main, une boîte d'allumettes dans ses poches.

*
* *

Le dégoût de Keaton pour les gestes, les émotions et les cris inutiles, aurait intéressé William James. En harmonie avec une Amérique efficace, ses grands films sont des apologues pragmatiques, dans lesquels chaque idée est surtout un événement, un acte de conservation et de défense. Et cette dramaturgie des faits et résultats s'oppose magistralement à tout un cinéma « pensant » dont il faudrait ruiner certaines applications suspectes : le cinéma « psychologique », « social », « divin », etc...

Le caractère activiste des scénarios de Keaton doit en partie dépendre de la méthode employés pour leur élaboration. Alors que le film était tourné avec des prises de vues uniques et spontanées, l'ordre des événements prévus était très concerté, et ne pouvait, dans le feu de l'action, qu'être complété, amélioré, perfectionné, mais jamais bouleversé de fond en comble par une inspiration ineffable. Keaton ne cherchait pas de subtiles équivalences visuelles, mais un solide fil conducteur qui lui servait à enchaîner ses actes effectifs : *Il fait ça et je fais ça. C'est alors que...* Les scénarios ressemblaient aux carnets de rendez-vous surchargés d'un businessman surmené, et les arrière-plans métaphysiques venaient d'eux-mêmes décorer les lointains, répondant comme toujours à l'appel du cinéma d'entreprise, de lutte et d'aventure.

Le comique d'horloge

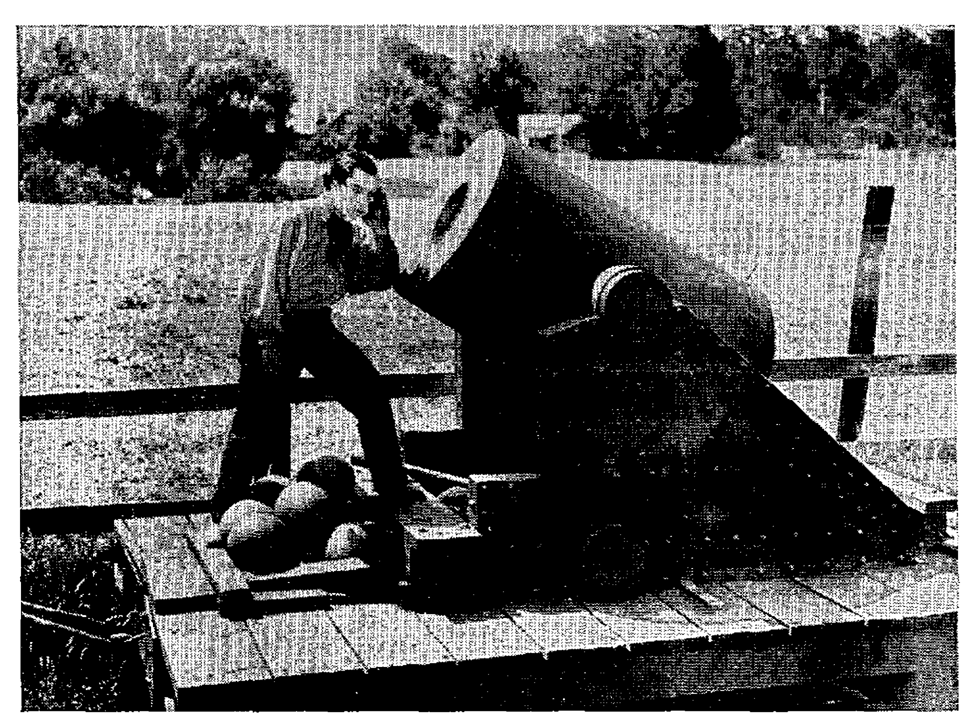
Les partenaires préférés de Keaton sont des machines : trains et locomotives désuets (*The General, Our Hospitality*), des canons affectueux (*The Navigator, The General*), des caméras, des projecteurs (*On the set, The Cameraman*), des horloges, des maisons démontables ou trop bien électrifiées. Keaton n'est d'ailleurs pas uniquement inspiré par les grands ensembles mécaniques, mais par toutes les glissières, trappes, crochets, poulies, boulons, qu'il rencontre. Les personnages eux-mêmes, peuvent être réduits à l'état de mannequins articulés : lorsque dans *Spite Marriage,* Keaton tente de mettre au lit sa belle jeune femme endormie et inerte, ou lorsque dans *The Navigator,* il ne parvient pas à disposer sur une chaise-longue sa compagne de voyage évanouie.

Keaton professe un goût réel pour les principes de la mécanique et les jeux de bielles, de leviers ou de contrepoids. L'antichambre de son bungalow, à la M.G.M., était rempli d'étranges et embarrassants appareils construits en meccano : casse-noix, distributeurs de cigarettes automatiques qu'il ne cessait de perfectionner. Dans le N° 4 de « Bifur » (Févr. 1930) un reportage nous apprend que pour mettre au point ses trouvailles Buster

Keaton tripotait quelques pièces de monnaie pendant des heures, s'en servant comme des pions d'échecs pour figurer le déroulement des effets comiques. « *Tous les gags sont tirés des lois de l'espace et du temps,* affirmait-il. *En se servant de pièces comme personnages, nous faisons avancer ceux-ci selon les jeux de scène, en les obligeant à adopter notre pas. Une bonne scène comique comporte plus de calculs mathématiques qu'un ouvrage de mécanique.* »

On a prêté à Chaplin cette phrase qui est peut-être apocryphe : « *Je suis un être extraordinaire, je n'ai pas besoin d'angles extraordinaires.* » Il est en tout cas certain que Chaplin, en se tenant, comme un soliste de concert, au milieu de la scène, se considère comme le centre de toute l'action. C'est sans doute pour cette raison qu'il n'a jamais su camper une rue ou utiliser une rivière. Lorsqu'il élargit le champ de ses images, ce n'est pas pour donner une chance à la nature ou au décor, mais pour y inscrire une arabesque personnelle plus ample. Ses grands décors ne sont que des accessoires géants dont il se réserve la mise en valeur (statue inaugurée des *Lumières de la Ville,* machine gigantesque des *Temps Modernes*).

Buster Keaton, au contraire, révèle un sens de la nature que la rigueur des mouvements comiques ne parvient pas à brimer. Les événements concertés de ses films se situent dans des cadres d'une grande beauté réaliste. Derrière la locomotive de *The General* passent d'admirables paysages de campagnes, des régiments de cavaliers qui semblent sortir des célèbres photographies de la guerre civile recueillies par Matthew Brady. Les vallées ensoleillées et les rivières de *Balloonatic* ou de *Dernier Round,* le camp désolé de *Dough Boys,* témoignent de la maîtrise avec laquelle Keaton localise ses pantomimes.



Les canons, même chargés, ont tendance à suivre affectueusement Buster Keaton, comme le gros mortier du *Mecano de la Générale.*

La beauté du décor, l'ampleur des sites soutiennent très directement le dynamisme de l'action. Une des plus extraordinaires images de « film d'aventure » de tout le cinéma est certainement celle du *Mécano de la Générale* où la locomotive sudiste traversant un pont en flammes, démolit tout et s'abîme dans une rivière encombrée de soldats affolés par la catastrophe. Dans *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours* de Michael Anderson pas une scène n'était comparable à ce feu d'artifice vraiment digne de Jules Verne.

Dans les films de Buster Keaton, les sites naturels semblent n'être constitués de toute éternité que pour se plier aux schémas exigeants de l'action comique. Les voies en lacets de *The General* lui permettent d'organiser un jeu étonnant entre les différents niveaux de voies, une locomotive qui change toujours de direction et un personnage qui s'affaire sur les pentes. C'est encore dans *The General* que Buster Keaton nous coupe le souffle, en faisant soudain se superposer deux locomotives qui allaient se rencontrer, grâce à un ingénieux dispositif de voies.

Keaton a réalisé le déploiement de son personnage, non dans la ligne biographique d'un arrivisme commun (comme Chaplin par exemple), mais en investissant l'espace perceptif des images de ses films avec une science instinctive qui n'appartient qu'à lui. Non seulement Keaton ne centre pas l'action sur son personnage principal, mais il inclut le spectateur dans le système concret de relation dont il fait partie, le forçant à sentir sa propre image mêlée aux mouvements distribués sur l'écran. Aussi n'a-t-il jamais besoin, comme Chaplin, de viser la salle, et de se soucier du spectateur, puisque celui-ci est *embarqué* comme le héros dans une unique perspective cinématographique.

Avec une conscience remarquable des distances physiques et géométriques, Keaton dispose les éléments, organise les trajectoires, met en valeur les points cardinaux et les lignes de fuite, conjuguant l'espace et le temps, afin de valoriser un décor ou une figure mimique. Pour mieux réduire le cadre des films à leur essence géométrique, il affectionne les décors déserts (ville morte de *Sheriff malgré lui*, salle de mariage de *Seven Chances*, cité détruite de *Steamboat Bill Jr*, ring de *Dernier Round*). L'économie des mouvements et de la durée fait de certaines séquences des morceaux extraordinaires de musique visuelle : telle que la recherche simultanée des deux passagers perdus sur le navire abandonné de *La Croisière du Navigator*, qui évolue selon des degrés subtilement contrôlés (accélération progressive de la poursuite horizontale sur les deux côtés d'un pont, puis amplification du thème avec la poursuite sur plusieurs ponts reliés par les escaliers verticaux, et éclatement de la solution (Keaton aspiré par une manche à air) en moins de trois secondes).

En ne laissant rien paraître de ses projets et de ses sentiments Buster Keaton interdit tout suspense. L'essentiel pour lui n'est pas le mouvement, l'attente, la surprise, mais les parcours concertés et les formes appréhendées par les images, ce qui leur donne une extraordinaire valeur plastique.

Tous les éléments des meilleurs films de Buster Keaton sont subordonnés à une perfection mathématique et géométrique qui a dû enchanter René Clair, et fait penser aux obsessions et fantaisies mathématiques d'Edgar Poë. Les deux parties symétriques du *Mécano de la Générale* (Keaton poursuivant et Keaton poursuivi) et tout ce qui en découle sont un exemple de ce bonheur de proportions et de formes. Avec l'énergie d'un mouvement perpétuel, le film se déroule, traversé par l'axe unique d'une voie de chemin de fer. Au retour, les péripéties de l'allée se reproduisent toutes, mais différemment, retournant le film comme une médaille, aussi stupéfiantes que l'autre côté de la lune, tandis que le foisonnement des trouvailles, des attitudes et des images admirables ne faiblit jamais.

Oserai-je ajouter que dans l'harmonie matérielle et poétique des films de Buster Keaton, dans la perspective de ses aventures, et dans la bravoure insensée de son personnage, je choisis de voir l'image d'une hiérarchie intérieure qui remet à leur place tant de cris d'humanisme douceâtre et l'idéalisme blafard, dont le cinéma n'est pas avare. Je m'abstiendrai d'invoquer, à propos de Keaton, Saint-Jean-de-la-Croix, car on pourrait alors m'accuser de prendre le cinéma pour une auberge espagnole. Mais rien ne peut m'empêcher d'être confondu par la sagesse naturelle, contagieuse, sans doute inconsciente de Buster Keaton,



Dans *Spite Mariage,* Keaton tentait d'étendre sa jeune femme légèrement étourdie par le champagne, non sans difficulté. « *Pour l'acteur comique* — a-t-il dit à notre correspondant — *il n'y a pas d'amour, pas de passion* (*no sex, no passion*). *Quand une femme m'embrassait, je devenais un père pour elle, je voulais la protéger pour le reste de sa vie.* »

réduisant la représentation du monde hostile et douloureux dont les clowns ne peuvent se passer à un univers de l'adversité fondamentale, de la nécessité pure ; pas plus (car cela ouvre la porte à l'éloquence suspecte) mais pas moins (avec tout ce que cela réveille de sentiments essentiels). Evitant les mobiles personnels, les déterminations biographiques, les rapports polémiques avec le monde (mépris théologique, agression satirique, retrait mélancolique, critique de mœurs) Keaton a évité mieux que tous les autres les pièges de l'allégorie, de la parabole ou de l'à-peu-près politique, social ou humaniste : alors que le Chaplin du *Dictateur,* le Tati de *Mon Oncle*... Nez à nez avec la nécessité, dans un corps à corps avec les objets, aussi profondément humain que ses plus illustres confrères de la pantomime métaphysique, et un petit peu plus *juste,* Keaton nous montre la vie selon les choses.

Cette sagesse incognito, dissimulée sous les patatras et les péripéties comiques n'est sans doute pas le fruit d'une réflexion éthique. Elle s'explique certainement par les conditions de la production cinématographique à cette époque, qui, moyennant la preuve de certaines aptitudes et compétences, et la livraison ponctuelle d'un certain nombre de constructions comiques, laissait les créateurs aux prises avec les exigences de leur technique et de leur métier.

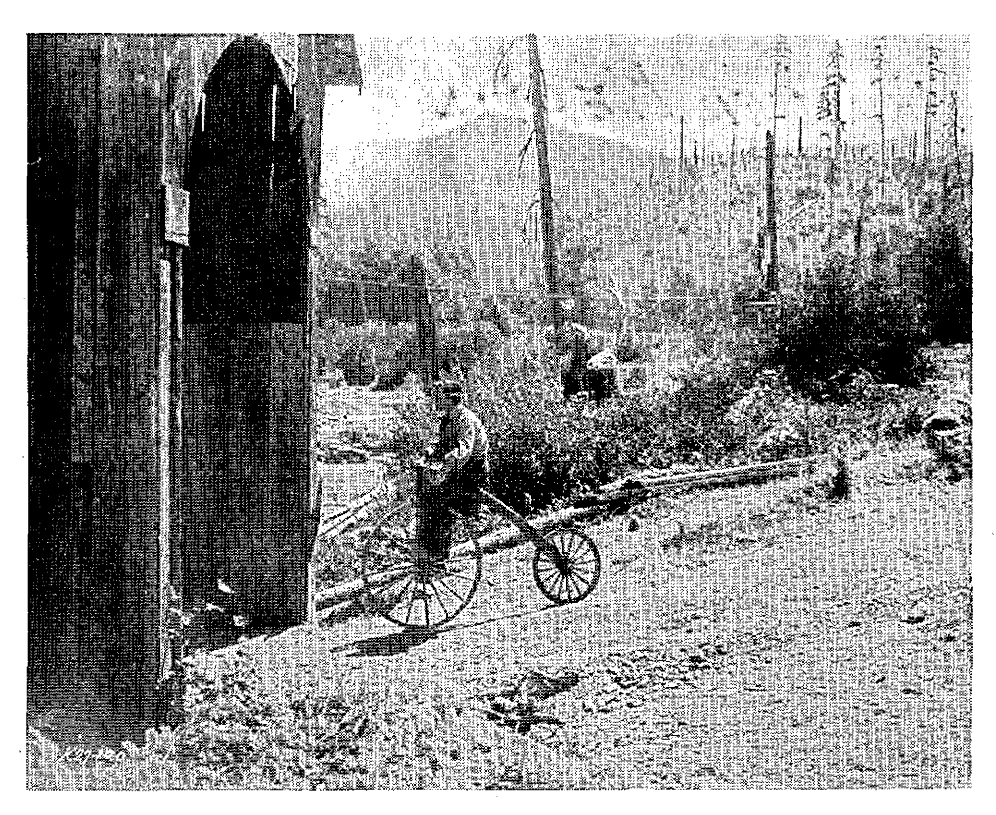
Aujourd'hui, la création cinématographique, art incommodément assis sur la chaise d'une industrie, subit la pression mondaine de l'opinion, des valeurs préconçues, des vœux supposés de la clientèle. A la liberté pleine d'astreinte des premiers jours, à d'étranges corporations comme celle des comédiens acrobates burlesques, s'est substitué une communauté d'engouements, d'initiatives vagues et répercutées qui doit se contenter d'amuseurs

ayant fait leur réputation dans le cabaret et le microsillon. Quand, par un phénomène exceptionnel, un grand mime comme Tati retrouve les pleins pouvoirs, cette autonomie est tellement inactuelle qu'elle devient une solitude mauvaise conseillère, et se retourne contre le veinard au lieu de le porter.

S'il faut admettre que la comédie visuelle pantomimique mourra avec Tati, Buster Keaton doit être salué, en dehors de sa langue morte, au même titre que les plus grands bâtisseurs d'images et d'actions dont l'exemple nous est précieux. Les itinéraires de ses personnages peuvent être interrogés comme les plafonds d'Orson Welles ou les rapports objets-horizons d'Eisenstein et de Murnau.

Et si cela peut consoler Keaton, il n'a pas à regretter d'avoir été si vite et si durement relégué dans l'enfer des cinéastes impossibles. Son œuvre supporte admirablement l'épreuve du temps. Alors que tant de grands mimes actuels, à petits coups de maîtres, se dirigent vers le vrai enfer des clowns, celui qui les condamne à rire éternellement tout seuls.

André MARTIN.



Keaton avance sur une voie non pavée d'intentions ; beau, comme la somme des angles d'un triangle égale deux droits.

Malec au Frigo

THE BUSTER KEATON STORY (L'HOMME QUI N'A JAMAIS RI), film américain de SIDNEY SHELDON. *Scénario* : Sidney Sheldon et Robert Smith. *Images :* Loyal Griggs. *Musique :* Victor Young. *Technical Advisor :* Buster Keaton. *Interprétation :* Donald O'Connor, Ann Blyth, Rhonda Fleming, Peter Lorre, Larry Keating, Jackie Coogan. *Production :* Paramount, 1957. *Distribution :* Paramount.

Si l'on s'en tient à la valeur absolue de *L'Homme qui n'a jamais ri*, force est de reconnaître qu'elle n'est pas grande. Quant à l'intérêt historique que cette vie romancée de Buster Keaton peut présenter : on sait après les biographies filmées de Glenn Miler, de Gershwin ou de Al Jolson, qu'il ne faut pas trop attendre de ce genre cinématographique. Sans doute pour ne pas froisser la susceptibilité des modèles et satisfaire aux exigences de la dramaturgie standard, la vie de Buster Keaton a été amincie, faussée, transformée en romance pathétique, ramenée à des proportions invraisemblables: sa carrière semble se dérouler en six ans et douze films produits exclusivement par la Paramount, ce qui est faire bon marché de tous les films produits par d'autres firmes (notamment les chefs-d'œuvre réalisés pour la M.G.M.). Du premier coup, l'arrivée du son précipite Keaton de son piédestal, car il se révèle incapable de parler devant un micro ; raccourci douloureux qui met bien en valeur la tragique situation des vedettes du muet condamnées au chômage par l'arrivée du parlant, mais escamote au moins dix productions sonores de Keaton qui ne doivent pas être négligées. Il est vrai que, par contre, le film ne nous épargne rien du calvaire alcoolisé de l'ancienne vedette déchue, transformée en pochard irrécupérable, après nous l'avoir montrée au temps de sa splendeur comme un génie intéressé et un peu fruste. Tout cela se passe sous l'œil amical mais impuissant d'un seul producteur très paternel qui représente peut-être Joseph Schenk.

Ce n'est pas cette pieuse évocation qui détruira l'idée fausse que l'on se fait généralement de Keaton en l'imaginant comme un talent prometteur mais archaïque qui n'a malheureusement ni pu, ni su donner toute sa mesure. Bien que Cecil B. de Mille, pionnier increvable, apparaisse un petit instant, comme dans *Le Boulevard du Crépuscule*, autre *requiem* des productions Paramount, il y a peu de points communs entre cette évocation médiocre du riche passé hollywoodien et la cruelle et admirable exposition de fantômes organisée par Billy Wilder.

Cependant, tous ceux pour qui Buster Keaton est un des plus grands créateurs du Septième Art ne manqueront pas de voir ce film. Certaines scènes, comme celle où le comédien condamné à l'inaction se sent devenir fou, en trouvant des gags inutiles, ont une résonnance originale. D'autre part, la réalisation de *L'Homme qui n'a jamais ri* a obligé le metteur en scène à faire un bon travail de reconstitution, en reproduisant en Vistavision quelques scènes de très anciens films : *Balloonatic, College, The Boat, Frozen North.* Bien qu'il ressemble beaucoup plus à Harry Langdon qu'à Buster Keaton, Donald O' Connor réussit en endossant la silhouette du grand mime, une excellente, une fervente imitation qui doit toucher les amateurs de pantomine cinématographique, par la finesse de son analyse d'un style mimique quelque peu subtil et insaisissable. Les qualités insolites de cette imitation font d'ailleurs ressortir l'inconsistance toute moderne du jeu de ses partenaires dans les scènes de slapstick.

Un critique intransigeant a ostensiblement regretté que dans ce film consacré à Buster Keaton il manque quelque chose : Buster Keaton. Ce qui n'est pas absolument vrai. Dans la mesure où Sidney Sheldon a dû pour *L'Homme qui n'a jamais ri* retrouver les vieilles méthodes de jeu et d'action comique, la direction « technique » de Buster Keaton, qui a suivi tout le tournage, est sensible. Elle intéresse donc les partisans de la vieille comédie visuelle, que la disparition de ce genre laisse inconsolables et qui sont décidés à ne rien perdre de ce qu'a *fait* Buster Keaton. Cent quinze personnes environ. A propos, les businessmen, les réalistes, à quand la reprise, certainement beaucoup plus « payante » de *Sherlock Junior* ou des *Lois de l'hospitalité ?* — A. M.



Clark Gable, John Ford et Ava Gardner pendant le tournage de *Mogambo* (1953).

FORD OF THE MOVIES

par Louis Marcorelles

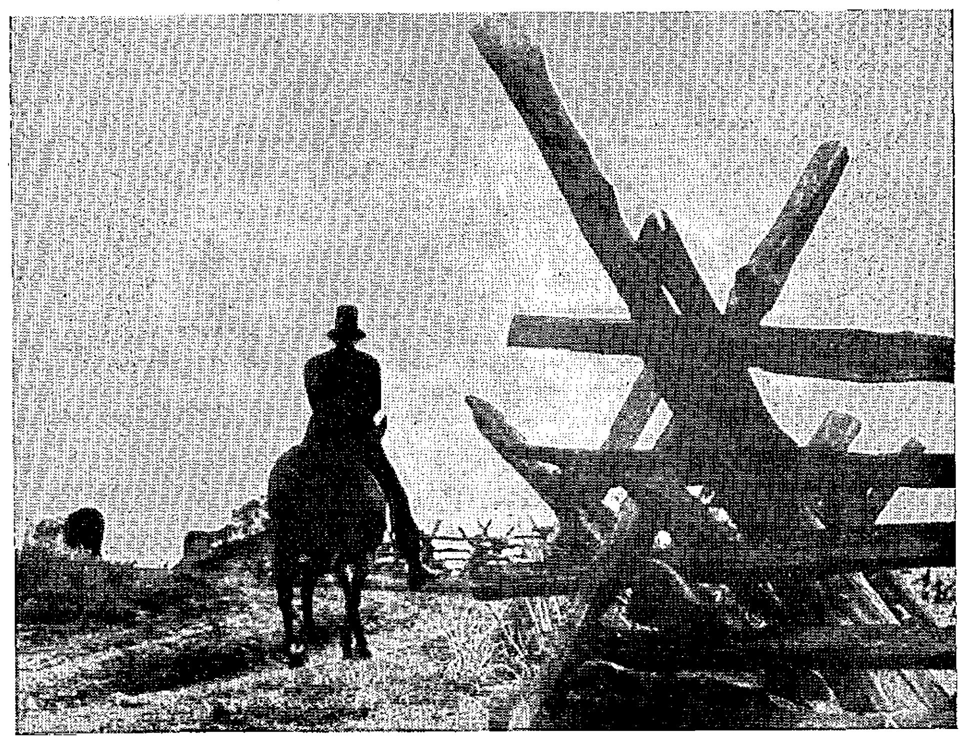
« I hate pictures... Well, I like making them... But it's no use asking me to talk about art. »

John FORD.

Employer de grands mots, se laisser aller à l'extase lyrique et au délire verbal face aux films de Ford, serait trahir le caractère naïf, élémentaire, la sincérité profonde, de l'œuvre du plus grand homme de cinéma vivant, avec Jean Renoir. On admirera Bergman, Welles, pour leurs très hautes ambitions, leur volonté farouche de lucidité. Mais seul Ford nous laisse ce sentiment d'euphorie totale né d'une parfaite adéquation entre la chose à exprimer et son expression. Ici le cinéma est roi, ennemi de toutes les littératures, des têtes tourmentées, des sophismes complaisants. Le cinéma, technique neuve, inédite, devient morale, appréhension originale du monde. Les êtres se définissent désormais par leurs seuls actes, leur situation dans l'espace et le temps. Et soudain un équilibre idéal semble s'établir entre les hommes

tels qu'ils sont et tels qu'ils devraient être. La vision du poète transmute la réalité au-delà de tout réalisme, en gardant pourtant assez de l'essence secrète des civilisations pour nous faire croire à la beauté première, fondamentale, de l'existence. Génie du cinéma, génie de la terre, génie de l'Irlande : Ford résume en lui un des plus nobles humanismes de notre temps.

Le cinéma, Ford le pratique depuis plus de quarante ans, puisqu'il a commencé à faire des Westerns dès 1917. Premier des glorieux trois mousquetaires (les deux autres, Dwan et Walsh ; le quatrième, Vidor), il a grandi avec ce cinéma américain primitif qui a inspiré toutes les écoles. Son approche du cinéma n'eut jamais rien de théorique, il se mit à faire des films comme le forgeron devant son enclume façonne inlassablement des outils. Westerns sur Westerns, de deux, trois, quatre, dix bobines, tournés au jour le jour, souvent dans le feu de l'improvisation et en volant les sujets du voisin, asseyaient une maîtrise dont le souci primordial fut toujours de respecter l'apparence des êtres et des choses. Le plan, cette nouvelle divinité de la critique contemporaine, n'a cessé d'être pour Ford le fondement même du cinéma. La vérité d'un personnage ou d'une scène doit être immédiatement perçue au niveau de l'œil grand ouvert, presque béat (d'où les dangereux excès du *Mouchard* et de *Dieu est mort*). La vie existe d'abord plastiquement, non la plastique grossière d'un Figueroa ou de tel cameraman d'Europe centrale où les contrastes faciles, la recherche du clair obscur, deviennent fin en soi, mais celle plus subtile qui résulte d'une lente saisie de la valeur charnelle, du poids souverain de la réalité. On sent en Ford un tel amour pour tout ce qui vit, frémit sous le soleil, qu'on comprend mieux sa répugnance à utiliser les effets de camera ou de montage. Chez lui l'appareil de prises de vues est presque toujours immobile ou se contente de discrets panoramiques. Un



Young Mr. Lincoln (1939).

travelling se prolonge rarement au-delà de quelques mètres. Toute action ressemble alors à une « party », à une réunion d'hommes tranquilles assemblés le soir autour de l'âtre ou du feu de camp pour se raconter de bonnes anecdotes. La violence, par contre, quand elle se déchaîne, sera impitoyable, sans rien de gratuit. Dès ses premiers films Ford utilisera volontiers la profondeur du champ, parce que l'homme ne vit pas seulement de close-ups avec arrière-plans nimbés et autres trucs visuels. Bien plus, aussi souvent que possible, l'œil fordien franchit l'espace, les espaces, ce qui nous vaut telle image prodigieuse où nous pouvons apercevoir un personnage à des kilomètres en arrière de l'action principale.

L'art de Ford plonge de toutes ses racines dans la terre des hommes : aussi le *plan fixe y devient-il en quelque sorte jugement de valeur.* Le *génie cinématographique* est ici inséparable d'une certaine conception du monde, conception qu'il faut bien appeler paternaliste, mais qui sort en droite ligne de la rude expérience des pionniers qui, il y a à peine cinquante ans, bâtissaient encore ce qui allait devenir la première nation des temps modernes. Un jour proche, espérons-le, le public français découvrira, ou redécouvrira, ces prodigieuses épopées qui ont nom *Drums Along the Mohawk, Young Mr. Lincoln, Wagonmaster, She Wore a Yellow Ribbon*, où Ford, sans histoires sensationnelles, sans programme proclamé, définit un idéal viril que nos chasseurs de sorcière auront vite fait d'appeler fasciste, qui n'est en réalité que la vision spontanée d'un artiste attardé dans une époque qui lui est chère. Couché noir sur blanc, cet idéalisme paternaliste ferait les délices des lecteurs du « *Figaro* » ou d' « *Aspects de la France* », à l'écran il acquiert la vertu d'innocence des primitifs. Comme en outre il épouse admirablement le génie de l'art qui nous passionne, il se voit soudain doté de qualités que nous lui refuserions dans un roman ou à la scène. Avec son ami Howard Hawks, mais d'une manière plus impétueuse, John Ford nous enseigne une morale qui est celle de l'action brute, de la création continue. La dialectique, cristallisation de la schizophrénie contemporaine, sauve-qui-peut de toutes les mauvaises consciences, n'a que faire dans un univers de l'évidence où il n'y a pas deux manières de donner un coup de poing et de chevaucher les pistes du Far-West.

L'Irlande, qui n'est pourtant pas le pays natal de John Ford (seul son père était né du côté de Galway), reste au cœur de l'œuvre et de la mentalité fordiennes. L'Irlande, c'est la patrie du « Baladin du Monde Occidental », de O'Casey, de O'Flaherty, des éternels révoltés. Révoltés non pas tant contre l'oppression en particulier que contre la bêtise humaine en général, le bigotisme, l'intolérance, sous toutes leurs formes, et défendant *la fantaisie*, le droit d'aimer comme on respire, de batailler, de lutter librement. Indiscutable surtout me paraît la parenté avec Synge : goût du cocasse, des légendes impossibles, du fantastique toujours latent. La vie est une vaste farce qu'il conviendrait de ne pas prendre trop au sérieux. Pour une fois les comparaisons avec Shakespeare, ou plutôt Homère, ont quelque raison d'être. Les accepter, c'est reconnaître la candeur roublarde du regard de notre auteur. Les héros types de sa Weltanschauung : Casy, le pasteur défroqué des *Raisins de la colère*, Michaelem O'Flynn, le bookmaker truqueur de *L'Homme tranquille*, le modeste Juge Priest du *Soleil brille pour tout le monde*. Cette vision du monde garde inévitablement pour notre public cartésien un caractère ésotérique. Nous adorons cataloguer, « embaumer » les gens célèbres, et solliciter au maximum leurs explications complaisantes. Comme Ford en général envoie royalement promener tous les fâcheux, même se présentant sous les apparences du fin intellectuel de Saint-Germain-des-Prés ou du progressiste patenté, le critique désarmé se rabat donc sur les clichés consolateurs. D'où les erreurs de perspective.

*
* *

Ford a terriblement souffert chez nous d'une surestimation de ses films dits « classiques », *Le Mouchard, La Chevauchée fantastique, Le Long Voyage*, au détriment d'œuvres jugées mineures, mais que le temps nous révèle comme infiniment



The Grapes of Wrath (*Les Raisins de la colère*) (1940).

plus proches de son vrai tempérament. La critique a déjà classé avec une infinie complaisance notre auteur dans cette catégorie des formalistes de deuxième zone (par opposition aux très grands stylistes de la camera comme Dreyer et Eisenstein), qui inclut un Marcel Carné, un Sternberg. Il serait absurde d'ignorer son goût caractérisé de prestiges ostensiblement formels qui, associés parfois à un symbolique très littéraire, nous ont valu ces bandes sus-mentionnées, exemplaires en un sens, dans la mesure où l'analyse méthodique de l'exégète les décortique avec une précision imbattable, mais limitées par le souci trop manifeste d'équivalences entre deux modes d'expression radicalement antagonistes, le verbe et l'image. Dudley Nichols, collaborateur attitré de Ford dans les années trente, a rapporté fort honnêtement (dans la préface des « Twenty Best Filmplays » et dans une lettre-fleuve à Lindsay Anderson) la part essentielle qu'il prit à l'élaboration du *Mouchard*, à cette recherche pesante d'un symbolisme littéraire et visuel, qui fait du film une œuvre ambitieuse certes, mais extérieure, décorative, figée dans son formalisme. Le plus curieux est que Ford, immédiatement après *Le Mouchard*, entreprenait chez Fox, la modeste Fox d'avant Darryl F. Zanuck, non encore vouée aux superproductions, une œuvrette aussi discrète qu'inspirée, *Steambot'Round the Bend*, inédite en France, où nous voyions un capitaine fantaisiste de bateau à vapeur recueillir une jeune fille abandonnée, moraliser allègrement à longueur de bobine, se lancer dans une impossible compétition le long du Missisipi avec deux autres bateaux à vapeur. Will Rogers, idole des foules américaines de l'époque, y résume la sagesse farfelue du vieux « dur à cuire » qui illuminera tant d'autres ouvrages postérieurs de Ford ; Berton Churchill, acteur de composition familier de Ford (le méchant banquier de *Stagecoach*), campe de façon inoubliable une sorte de prophète, « le nouveau Moïse », qui s'acharne inlassablement à régénérer ses semblables au profit d'une religion née de sa seule imagination. L'invention bondit à chaque séquence, sans le moindre effort apparent nous sommes introduits dans un monde familier, intensément poétique, original, qu'on ne peut



She Wore a Yellow Ribbon (*La Charge héroïque*) (1949).

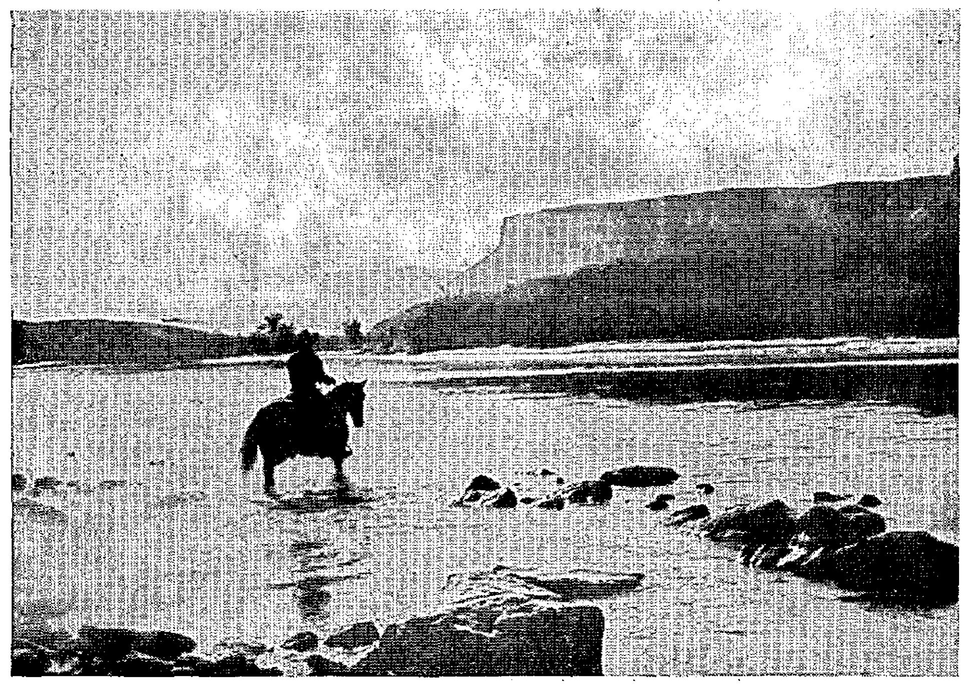
comparer qu'à celui de Mark Twain. Ignorer cette versatilité qui fait passer notre metteur en scène de l'esthétisme rigide du *Mouchard* à la fantaisie débridée de *Steamboat'Round the Bend*, équivaut à fausser complètement les perspectives de la création fordienne. Avec le temps Ford arrivera à unir le meilleur des conquêtes plastiques de ses films « classiques » à la démarche souverainement libre de *Steamboat*. De ce point de vue, *My Darling Clementine* marque un progrès très net par rapport à *Stagecoach* : Ford jette aux orties toute prétention psychologique, se contente de caricaturer amoureusement ses personnages, leur conférant une vitalité bien supérieure aux fantoches copies de Maupassant que Nichols avait inventés pour *Stagecoach*.

La faiblesse de Ford, pour une bonne part, réside dans son incapacité à maîtriser parfois ses élans lyriques. Ford manque de rigueur idéologique et est en un sens aux antipodes des cinéastes marxistes ou prétendus tels. Quand le sentimentalisme l'emporte sur toute autre considération, nous avons ces bandes larmoyantes qui ont nom *Ce n'est qu'un au revoir* ou *L'Aigle vole au soleil* où notre amiral de la U.S. Navy ne peut s'empêcher d'étaler son affection de toujours (en anglais on emploie un mot bien plus suggestif, « fondness ») pour le service armé. Incapable de masquer son émotivité sous des sophismes élégants, Ford se contente de nous servir tout cru, et à mon gré avec un génie visuel toujours réel, un portrait de la vie militaire que je crois juste, même idéalisé. Au cœur de la seconde guerre mondiale il avait su avec plus de mesure et de vraie grandeur nous exprimer son admiration pour ses amis de la U.S. Navy dans l'émouvante *Bataille de Midway*, inédite en France, et *Les Sacrifiés*. Ces inégalités continuelles du réalisateur de *La Prisonnière du désert* ont abouti à le dévaluer aux yeux d'une bonne partie de la critique, et surtout de la jeune critique. Chez Ford, peu d'équivoque : d'une part les films qu'on tourne pour

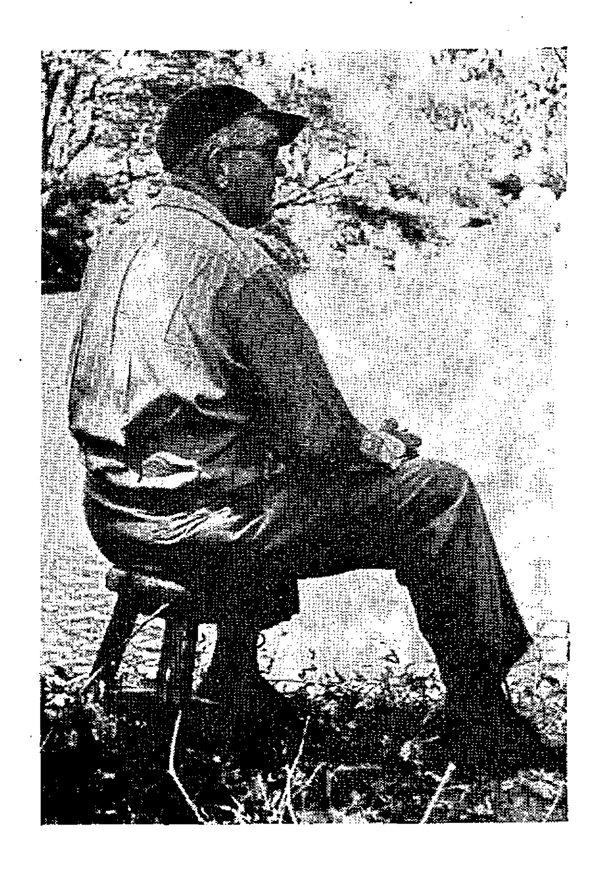
vivre, d'autre part ceux où l'on peut réellement mettre son cœur. Dans l'un et l'autre cas, un amour constant du métier, et des individus. Parfois une catégorie déborde sur l'autre, le film « artistique » genre *Le Mouchard* n'a pas les vertus de la « commande » type *Steamboat*. Ford créateur d'instinct plus que de raison est à coup sûr son plus mauvais juge, et nous devrons continuellement nous attendre avec lui à des chutes brusques suivies de résurrections extraordinaires.

Dans une admirable lettre à John Ford, publiée au printemps 1947 dans la *Revue du Cinéma*, Jean George Auriol s'écriait : « N'hésitez jamais à tourner un *Western* de plus quand vous manquez de sujet. » Et Auriol ajoutait : « Continuez à ne pas vous admirer, mais continuez à nous faire admirer des films violents et sains comme un saut d'athlète qui jouit de sa jeunesse et n'a pas besoin de se saouler pour supporter une vie supportable à condition de la vivre. » Ford reste une exception dans une industrie vouée au succès à tout prix, aux professions de foi ambiguës. Aucun cinéaste vivant, à ma connaissance, n'a su recréer aussi fidèlement un monde qui semble partie intégrante de sa propre *Weltanschauung*. On l'accepte ou le rejette en bloc, comme on accepte ou rejette catégoriquement le génie propre du plus grand art de notre temps. Si Ford s'identifie si totalement à l'art des images mouvantes, c'est par sa continuelle aptitude à nous restituer le meilleur de ces valeurs morales qui fondent les civilisations en devenir. Monde de l'illusion, du faux-semblant, comme toujours l'art, mais si imprégné de l'amour des apparences qu'à chaque grand film de notre farceur irlandais nous croyons nous-même un peu renaître à un univers plus pur, plus généreux, véritablement digne de l'homme. « Tout ce qui vit est sacré » dit quelque part un héros de Steinbeck dans le roman d'où Ford tira le grand film du même nom, *Les Raisins de la colère*.

Louis MARCORELLES.



Wagonmaster (1950).



EN TRAVAILLANT AVEC JOHN FORD

par Michael Killanin

Michael Killanin, comme John Ford, est né de père irlandais. Vieux amis d'Hollywood, ils décidèrent d'associer leurs efforts pour créer un cinéma irlandais. Ils ont tourné ensemble *L'Homme tranquille, The Rising of the Moon*, inédit en France, et dans les studios anglais *Inspecteur de service.*

Ford arrive au studio avec un scénario complètement rédigé. Mais quant à savoir si ce scénario subsistera à l'écran, c'est une autre histoire. Ford gagne le plateau sachant exactement ce qu'il veut obtenir d'une scène individuelle. Mais il n'a point d'idées préconçues sur la manière d'y parvenir.

D'abord il laisse ses acteurs s'essayer à la scène. Puis il leur fait rejouer le passage, les interrompant pour changer une ligne ou un geste, construisant graduellement leurs actions jusqu'à ce qu'il ait une claire vision du résultat final sur l'écran. Il prend son temps, reste très détendu, plaisante et montre beaucoup de patience, tandis que son cerveau toujours en mouvement s'occupe à modifier, construire, rejeter, et mettre un point final. Alors Ford cède la place à l'opérateur et, emmenant aussitôt ses interprètes, s'assied dans un coin tranquille pour répéter. Une brève remarque à l'un pour lui expliquer ce que son personnage doit ressentir, une indication à l'autre pour obtenir l'intonation juste, un encouragement à un troisième pour le mettre à l'aise, une modification dans le dialogue, une plaisanterie, et puis retour sur le plateau où il compte bien tourner son plan en une seule prise. Ici pas de place pour l'indécision. Chaque technicien est supposé bien connaître son travail, avoir une solution immédiate pour n'importe quel problème, et répondre toujours présent quand on a besoin de lui. L'incompétence n'est pas tolérée.

L'acteur de naturel renfermé se défend contre la suprématie de Ford sur le plateau. Un comédien de ce genre, tendu, nerveux, m'exprimait son sentiment de complète annihilation. « Ford », disait-il, « vous met pratiquement en morceaux, vous envoie promener, vous et vos idées préconçues, et puis vous dit : « Allez, jouez. » Le plus surprenant, c'est que vous réussissez à jouer exactement comme il le désire ».

*Aussi étrange que cela puisse paraître après tant d'années, j'ai plus appris sur l'essentiel de son talent lors du tournage d'*Inspecteur de service *en Grande-Bretagne qu'au cours de tous ses autres films. Cette compréhension naquit de discussions au jour le jour, entre deux prises de vues, comme la conversation suivante qui vaut la peine, je crois, d'être rapportée.*

***

KILLANIN : Jack, maintenant que nous avons travaillé ensemble sur trois films, quelles sont à votre avis les raisons qui vous guident dans le choix d'un film... les acteurs, le sujet, ou le décor et les extérieurs ?

FORD : Vous savez bien que le plus difficile, c'est de trouver l'histoire. Une fois que nous avons trouvé un bon sujet, c'est la responsabilité du scénariste, du metteur en scène et du producteur d'associer leurs efforts pour en tirer un scénario qui puisse servir de *guide* pour le tournage.

KILLANIN : Certes je n'ignore pas qu'une fois sur le plateau c'est au metteur en scène et à l'opérateur qu'incombe la charge de réaliser le produit final que verront les spectateurs.

FORD : J'ai tourné 118 films : et ma plus grande surprise en travaillant en Angleterre fut de constater le peu de montage effectué dans la caméra. Peut-être parce que j'ai appris par l'expérience de mauvais monteurs à ne jamais rien leur donner à gâcher.

Toutes mes prises sont pratiquement montées dans la caméra et je ne me couvre pas sous tous les angles, ce qui semble être la préoccupation de certains gros bonnets de la production anglaise.

KILLANIN : Nous passons à vrai dire pas mal de temps à distribuer les rôles. Tandis que j'ai parfois des vues déjà très précises sur le choix des interprètes, assez souvent vous me suggérez des types très différents de ceux indiqués par le script.

FORD : Mais, voyez-vous, ce qui m'intéresse, ce sont les *individus*. C'est pourquoi dans un film comme *Inspecteur de service* et d'ailleurs dans *The Rising of the Moon* où nous n'avions pas moins de 50 personnages avec un rôle parlé, tous les acteurs « collent ». Oui, j'ai horreur de choisir des types. J'aime prendre des individus, car je photographie des individus.

KILLANIN : Un de mes continuels sujets d'ennui en tant que producteur vient de ce que les acteurs cherchent toujours à se faufiler dans la salle de projection pour voir les rushes. Grâce à Dieu, vous avez fait cesser tout ça.

FORD : Vous savez, Michael, je ne crois pas bon de laisser les acteurs visionner les rushes. Seul le metteur en scène sait où il veut en venir et a la responsabilité du tout final. Si l'acteur voit ses rushes un jour, le lendemain peut-être il voudra modifier sa personnalité et par la même occasion rendra ma tâche plus difficile.

KILLANIN : En vous regardant travailler, j'ai l'impression d'observer un chef d'orchestre au pupitre dirigeant ses musiciens. Aussi bien pour *The Rising of the Moon*, dont Frank Nugent signa le scénario, que pour *Inspecteur de service*, écrit par T.E.B. Clarke, le film achevé s'écarte considérablement du découpage technique.

FORD : Parce que, au fur et à mesure que progresse l'intrigue de base, on doit également faire progresser chaque personnage à travers l'acteur, en dehors de toute considération d'atmosphère et de rythme, de manière à obtenir un équilibre satisfaisant entre le drame et l'émotion.

KILLANIN : *Il est incontestable* que beaucoup d'acteurs et d'actrices ont reçu leur première chance dans vos films. Par ailleurs, un certain nombre d'entre eux, se sont toujours déclarés prêts à jouer n'importe quand dans une de vos productions.

FORD : Il est normal d'utiliser des gens dont on connaît les capacités et qui connaissent également votre méthode de travail. Ce fut pour moi une expérience passionnante au cours des deux dernières années de travailler en Irlande et en Angleterre, où les bons acteurs ne manquent pas. Jack Hawkins, par exemple, qui joue un inspecteur de police dans *Inspecteur de service*, est, je crois, le meilleur acteur dramatique avec qui j'ai collaboré.

KILLANIN : Pour en revenir à cette question du choix des sujets : avec notre compagnie irlandaise, Four Provinces Films, je ne cesse de lire et d'examiner des histoires susceptibles d'être tournées en Irlande, et pas nécessairement des histoires irlandaises. Un de nos ennuis vient de ce que les histoires irlandaises sont toujours plus littéraires que dramatiques. Il y a d'un côté la tentation de faire de bons films bon marché pour la télévision, de l'autre celle de réaliser des œuvres ambitieuses pour le cinéma. Quelle attitude devrions-nous adopter à l'avenir ?

FORD : Voyez-vous, Michael, les films que je tourne ne rapportent de l'argent qu'au percepteur. Je n'ai touché aucun salaire pour *Inspecteur de service* comme pour *The Rising of the Moon, mais j'ai rarement travaillé sur un film dont je n'aimais* pas le sujet. Pour ce qui est de la T.V. elle offre certainement des possibilités intéressantes et, reconnaissons-le, *The Rising of the Moon* fut filmé de telle manière qu'on put l'utiliser sous la forme de trois sketches de T.V. En fin de compte, la longueur d'un film dépend du sujet choisi. Trouvons de bonnes histoires et ensuite nous déciderons de leur dimension et de leur destination.

Michael KILLANIN.

(By Courtesy of FILMS AND FILMING, London 1958).



The Quiet Man (*L'Homme tranquille*) (1952).

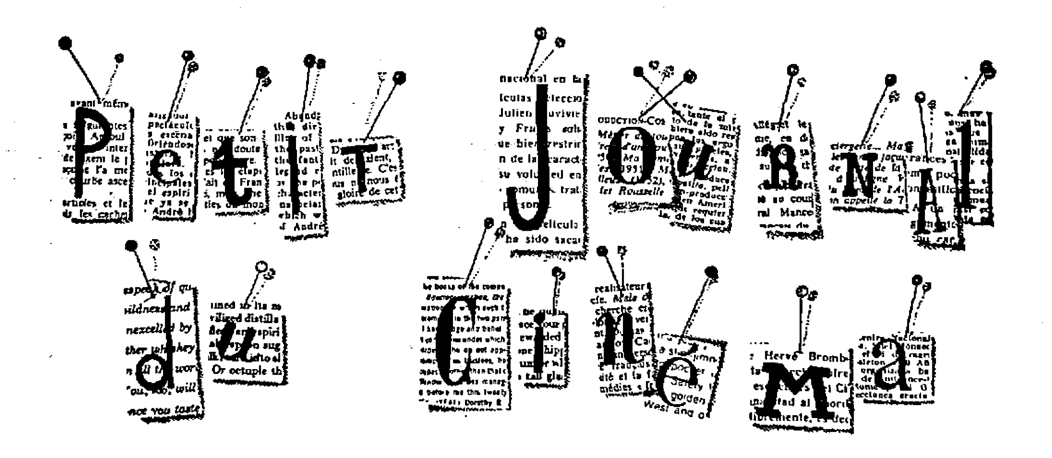
Éléments pour une biographie

John Ford est né Sean Feeney, à Cape Elizabeth, Etat du Maine, le 1er février 1895. Ses parents étaient d'origine irlandaise, son père de Galway, sa mère de l'île d'Aran. Cadet d'une famille de onze enfants, il échoua à l'examen d'entrée de l'Académie Navale d'Annapolis, s'enfuit de l'Université de Maine à l'âge de dix-huit ans, et alla rejoindre à Hollywood son frère aîné Frank. En 1913, Francis Ford, acteur et metteur en scène, était l'une des personnalités les plus en vue de la firme Universal récemment fondée par Carl Laemmle. Quand il débarqua de l'Est, Sean angiicisa son prénom en John, adopta le patronyme de son frère, et sous le nom de Jack Ford débuta comme accessoiriste à douze dollars la semaine. La première mention de Ford comme assistant-metteur en scène se trouve dans la Motion Pictures News Directory à la date du 21 octobre 1916. Dès 1917 Jack Ford se vit confier par Carl Laemmle une série de films à la gloire d'un nouveau héros de Western, Black Billy, qu'interprétait Harry Carey. Ces Westerns, de deux, trois ou cinq bobines, contribuèrent aussitôt à asseoir la réputation de Ford. Le premier grand succès de sa carrière fut *Le Cheval d'acier*, en 1924, film épique sur la construction du chemin de fer américain transcontinental. Malgré l'aptitude de Ford à travailler dans tous les genres, c'est avec de telles histoires de pionniers, tournées en extérieurs, qu'il commença à se faire remarquer. A la fin du muet, sans avoir atteint le tout premier rang, il pouvait déjà se prévaloir d'un métier très sûr et occasionnellement exceptionnel.

Aux premiers jours du parlant, Ford inaugura une collaboration qui devait lui apporter la consécration auprès de la critique : il s'associa à l'écrivain Dudley Nichols, ancien journaliste, que Winfield Sheehan, directeur exécutif de la Fox, avait convaincu de venir travailler à Hollywood. Le premier film de Nichols avec Ford fut *Men Without Women*, histoire dramatique de l'agonie d'un sous-marin, tournée en 1929. Mais c'est avec *La Patrouille perdue* (1934) et *Le Mouchard* (1935) que leur association connut sa première grande victoire critique. Au cours des années suivantes, jusqu'à l'interruption de sa carrière en 1941 pour rejoindre la Marine, Ford travailla en partie avec Nichols (*Révolte à Dublin, La Chevauchée fantastique, Le Long voyage*), en partie sur un certain nombre de commandes strictement commerciales, et en partie sur une série de productions plus ambitieuses pour la Fox. Ces dernières, par un simple hasard ou par suite d'un choix, ou par une combinaison des deux, forment rétrospectivement un groupe de films sur des thèmes populaires américains : les années de croissance de la nation américaine dans *Je n'ai pas tué Lincoln, Vers sa destinée (Young Mr Lincoln), Sur la piste des Mohawks*, et les problèmes contemporains de *Les Raisins de la colère* et *La Route au tabac*. Dans ces films en particulier nous voyons parvenir à maturité cet idéalisme poétique qui restera peut-être finalement comme le don le plus précieux de Ford en tant qu'artiste. Dans l'expression de cet idéalisme, il fut considérablement aidé par sa découverte d'Henry Fonda, l'acteur qu'il choisit pour tenir le rôle du jeune Abraham Lincoln, et qui devait reparaître dans plusieurs de ses meilleurs films.

Au cours de la guerre Ford servit dans la Marine et y tourna un documentaire exceptionnel, *La Bataille de Midway*. De retour à Hollywood en 1945, il mit son expérience du temps de guerre au service d'un film remarquable, *Les Sacrifiés*. Sa première production d'après-guerre marqua un retour à l'Ouest traditionnel, *La Poursuite infernale* (*My Darling Clementine*). Ainsi s'achevait une nouvelle étape de sa carrière. Comme plusieurs autres grands metteurs en scène d'Hollywood, Ford décida à son retour de la guerre de se lancer dans la production indépendante. En association avec Merian C. Cooper, il fonda sa propre maison de production, Argosy Pictures, pour laquelle il tourna, avec assez peu de bonheur, *Dieu est mort* (*The Fugitive*), adapté par Dudley Nichols du roman de Graham Greene « La Puissance et la gloire ». Ce film devait marquer la fin de la collaboration de Ford avec Nichols. Au cours des dernières années, ses films sont devenus de moins en moins « littéraires », de plus en plus lyriques. Les notions conventionnelles d'intrigue et de narration y sont subordonnées à la création d'une atmosphère, à la recherche du *vivant*, qualités qui font tout le prix de voyages dans le passé comme *La Charge héroïque* (*She Wore a Yellow Ribbon*) et *Wagonmaster*, de fables comme *L'Homme tranquille* et *Le Soleil brille pour tout le monde*. Frank Nugent, son plus fidèle collaborateur depuis 1947, a décrit la façon impitoyable dont Ford réduit ses scripts à leur plus simple expression, son refus des expositions minutieuses, son désir d'entrer immédiatement dans le vif du sujet. Ford tend de plus en plus à utiliser ses scénarios comme le chorégraphe l'argument d'un ballet (l'analogie pourrait être poussée encore plus avant, si l'on songe au rôle primordial joué par la musique dans ses films).

Lindsay ANDERSON.



UN CINQUANTENAIRE PAS COMME LES AUTRES

Je ne suis pas de ceux qui disent : « *Ce n'est rien, c'est un art original qui se noie.* » Savez-vous que le dessin animé français a cinquante ans ? *Certes, il ne les paraît pas.* Désorganisé, faible et sans argent de poche, c'est un éternel adolescent que cet art là.

On sait qu'Emile Cohl fut le premier en France à pratiquer le cinéma au « tour de manivelle ». Il y a exactement cinquante ans, le 17 août 1908, dans Paris désert et indifférent les Messieurs Gaumont présentèrent au Théâtre du Gymnase à Paris une de ses premières réalisations. Ce débutant bâtissait ses films avec des moyens rustiques, comme l'idée lui en venait et sans savoir si ça plairait, mais avec un sens de l'animation qui n'a pas été dépassé.

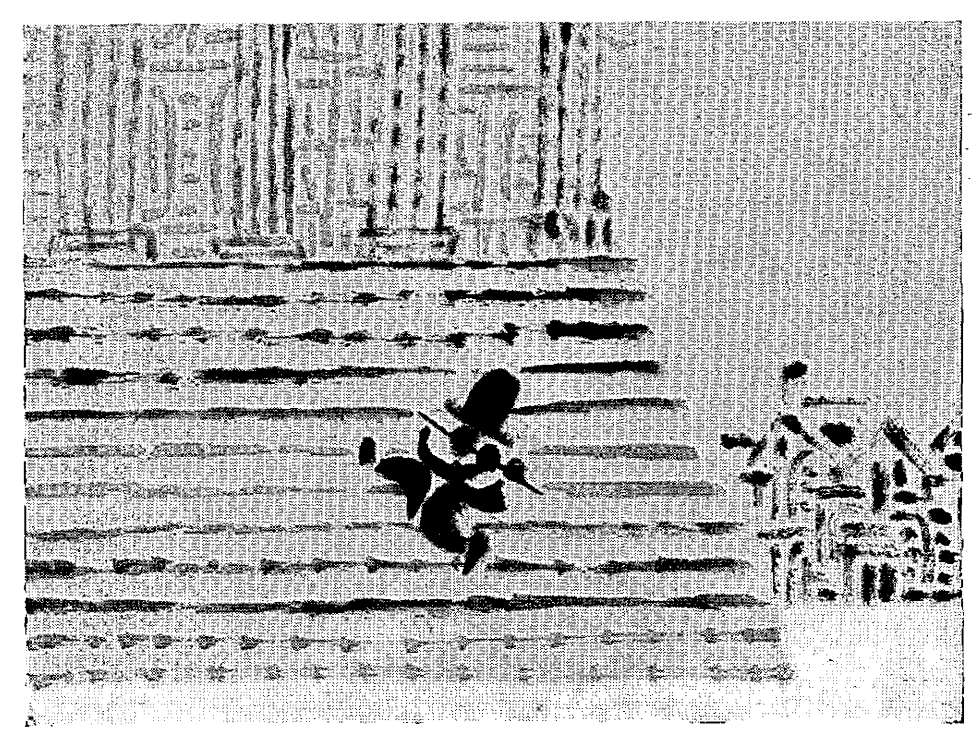
Aucune évocation, aucune couronne, aucun tremolo ne va sans doute accompagner cet anniversaire. Les hautes instances, les instituts et les magazines n'ont en effet pas lieu de s'émouvoir. Avec les commémorations, il s'agit moins de faire reluire les dates importantes que de chatouiller une collectivité. Et la famille des amis du cinéma d'animation est encore bien dispersée.

Pourtant, cinquante ans de n'importe quoi ça s'arrose ! Cinquante ans qui nous ont valu : *La Nuit sur le Mont Chauve, L'Idée, La Joie de Vivre, Le Petit Soldat, La Bergère et le Ramoneur*, sans compter l'acharnement, le travail perdu, l'insécurité de tous ceux qui n'ont jamais pu se résigner tout à fait à ne pas être des cinéastes à une image près.

O combien de marins, combien de capitaines embarqués dans ce curieux métier penseront, ce 17 août : « *Tiens, cinquante ans après les premières tentatives de Cohl nous en sommes toujours au même point : silence, solitude, et pas énormément de possibilités.* Grave erreur : tout autour de nous que d'aubes, que d'aubes se lèvent, mais pour les animateurs du Canada, de Yougoslavie, de Tchécoslovaquie, de Grande-Bretagne, de Pologne ou des Indes... Nous sommes seulement mal tombés, voilà tout. — A.M.

TOUJOURS BERGMAN...

Sorti quasi-clandestinement il y a quelques années à Paris, et uniquement en version française, sous le titre (que, pour ma part, je trouve excellent) de *L'Eternel Mirage*, *Skepp till Indialand* (1947) ne souffrit pas trop, quoique fort bavard (c'est une constatation, non une appréciation), d'être projeté à la Cinémathèque en version originale, sans le secours d'aucune traduction. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit, quant à la forme sinon quant au fond, du plus achevé des films pré-bergmaniens. Par quelques-uns de ses éclairages et de ses décors il est curieusement hitchcockien (voire fellinien (à la manière des *Feux du Music Hall*) : on y renfloue avant de les couler des épaves comme dans *Lifeboat*; un jaloux, remâchant l'échec de l'homicide qu'il avait minutieusement préparé, attend, tels les héros de *La Corde*, son châtiment; un moulin abandonné, semblable à celui de *Foreign Correspondent*, abrite les amours d'un couple en proie à l'Utbrygtningsdrömmen (on ne se lasse pas d'écrire un mot d'où tant de mystère émane). Cette séquence d'ailleurs est admirable qui soutient la comparaison avec celles équivalentes de *Monika*. Ici comme là, notons-le, le propos de l'auteur est doublement *critique* : si prendre le *Bateau pour les Indes* est une solution fausse, accepter que la vie, à l'image du rêve, devienne cauchemaresque n'est pas moins dérisoire. Tuer dans l'œuf ces vaines chimères n'est pas s'abandonner à une existence poisseuse et débilitante. Il faut tourner le dos à ces deux sirè-



Pas de fête ni d'hommage pour le Cinquantenaire du Dessin Animé Français. Plus d'animated cartoon aux Amériques. Pourtant le Cinéma image par image continue.

Avec John Hubley, par exemple, qui — après Aventures d'un * **et** The Tender Game **et comme le montre cette image tirée d'un générique réalisé pour émission de la C.B.S. :** The Seven Lively Arts ('57) **— prouve que le dessin animé américain retrouve naturellement les simplifications d'Emile Cohl, donnant le mouvement à des images qui pourraient être créées par Klee ou Miro.**

nes; trouver, ce qui demande souplesse, persévérance et disponibilité, un équilibre. Le salut est à ce prix, sinon la déréliction conduit au dégoût de soi, et le dégoût de soi à la honte d'être : vivre est une longue patience. La leçon est claire que développeront, riches des prestiges que l'on sait, les films suivants. B. Malmsten laisse, comme à l'accoutumée, Bergman modeler son beau visage fiévreux, et puis Anna Lindhal ressemble tellement à Barbro Kollberg... — C.G.

FEU L'ANIMATED CARTOON

Sous la poussée de la télévision le dessin animé américain se métamorphose. Mais cette évolution, qui commence juste, n'est pas près d'aboutir. Et le nouvel âge d'or va se faire attendre. Aux dernières nouvelles voici ce qui reste de l'ancien empire.

Terrytoons produit 20 à 30 courts-métrages pour le cinéma, continuant ses séries traditionnelles : « *Mighty Mouse* », « *Heckel et Jeckel* », etc. réalisant également pour la Télévision deux séries de films de 5 minutes : « *Tom the Terrific* » et « *Easy Winners* ».

M.G.M. : production arrêtée et studios fermés. Bill Hanna et Joe Barbera ont fondé leur propre organisation et produisent une série de films à petits budgets pour un programme enfantin de Télévision : « *Rough and Ready* ».

U.P.A. ne produit plus pour le cinéma que des « *Mr Magoo* » (huit par an) et beaucoup de « commercials » de une minute pour la T.V.

Warner Bros : produit vingt à trente courts-métrages de 6 minutes pour le cinéma des séries traditionnelles « *Bugs Bunny* », « *Porky Pigs* », etc.

Universal : studio fermé, pas de production, Walter Lantz en vacance.

Paramount : studio fermé, pas de production.

Walt Disney : un long-métrage dessiné tous les deux ans et six courts métrages éducatifs de 15 minutes pour le cinéma et la télévision. Mais plus de courts-métrages consacrés à Donald, Goofy, etc.

Les bonnes surprises doivent maintenant venir de deux douzaines d'organisations indépendantes qui, comme le *Storyboard* de John Hubley, produisent, en plus de films commerciaux pour la télévision qui font marcher la maison, quelques courts-métrages qui enrichissent le cinéma d'animation : *Adventures of* *, *The Tender Game, Seven Lively Arts.* — A.M.

Ce petit journal a été rédigé par CLAUDE GAUTEUR et ANDRÉ MARTIN.

TELEGRAMME DE BERLIN

OURS D'OR FIN VOYAGE PROUVE INGMAR PLUS FORT STOP SCENARIO FANTASTIQUE RACONTE ECLAIR CONSCIENCE VICTOR SJOSTROM EBLOUI PAR BEAUTE BIBI ANDERSON STOP MULTIPLIEZ HEIDEGGER PAR GIRAUDOUX OBTENEZ BERGMAN STOP SELECTION FRANCE MINABLE STOP PASSE DIABLE BELLES PHOTOS MAIS HISTOIRE SALLE PLEYEL TALENT JACQUES DUPONT PAS EN CAUSE STOP LILLI PALMER TRES BIEN MAUVAIS REMAKE RADVANY ADORABLE FILM LEONTINE SAGAN STOP FILMS SUISSES NULS STOP LEE THOMSON PRIX CRITIQUE INTERNATIONALE POUR PLAGIAT AMERE VICTOIRE STOP FILM NORVEGIEN ESTHETIQUE PERIMEE EPSTEIN STOP LA MAGNANI ET QUINN ADMIRABLES DANS SAUVAGE EST LE VENT STOP ETUDE VIE COLONS ITALIENS USA STOP CUKOR TOUCHE DANS MILLE CIBLE MANQUEE CROISEE DESTINS STOP LOLLOBRIGIDA DANS ANNE BROOKLYN MONTRE LA LOI SERA FIASCO STOP DEFIANT ONES PERMET MEPRISER DEFINITIVEMENT STANLEY KRAMER STOP TIME TO LIVE TIME TO DIE RETARD D'UNE GUERRE DOUGLAS SIRK MOINS INFERNAL BROOKS STOP SANDHYA CHARMANTE DANS HISTOIRE GEOLIER HINDOU GRAND COEUR STOP JAPON LUI AUSSI FIIM PRISON ETERNEL SUJET CLOCHE STOP MAIS GRACE TADASHI IMAI BEAUCOUP COULEUR ET POESIE STOP FOLIE KOUNDOUROS PANORAMI SYMPA STOP GARE CAIRE PROGRES SUR HABITUELLES DANSES VENTRE BANDES NASSERIENNES STOP FILMS INDONESIE ET MEXIQUE PARTI AU BOUT DIX MINUTES STOP IDEM IRAN ARGENTINE FINLANDE MAIS APRES CINQ MINUTES STOP PAS VU FILM ESPAGNOL RAISON RENDEZ-VOUS PISCINE GRETCHEN

HANS LUCAS

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE ↓ DES FILMS | LES DIX →	Henri Agel	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jean Domarchi	Jacques Doniol-Valcroze	Jean-Luc Godard	Robert Lachenay	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Un Américain bien tranquille (J.-L. Mankiewicz)	★★	★★★		★★★	★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	●
Jet Pilot (J. von Sternberg)	★★	★★		★★★	★★	★★	★★★★	★	★★	●
La Toile d'araignée (V. Minnelli)	★★	★★	★★	★★★	★★	★	★★★	★	★	
La Cité disparue (H. Hathaway)		★★				★	★★★	★★	★	
Le Célibataire (A. Pietrangeli)					★	★	★★★			
L'Homme qui tua la peur (M. Ritt)	★	★			★★	●	★	●		★★★
Thé et sympathie (V. Minnelli)		★★	★	★★		●	●	★	★	●
La Fureur des hommes (H. Hathaway)	●	★	★		★	★	●	★	★	
Le Piège (Ch. Brabant)	●	★	●	●	★		★			★
Buster Keaton Story (S. Sheldon)	★★	●				●	●	●		
Le Délinquant involontaire (Don Mac Guire)	●	●					●		●	

LES FILMS



Georgia Moll, Michael Redgrave et Claude Dauphin dans *Un Américain bien tranquille* de Joseph L. Manckiewicz.

Politique contre Destin

THE QUIET AMERICAN (UN AMERICAIN BIEN TRANQUILLE), film américain de JOSEPH L. MANCKIEWICZ. *Scénario* : J.-L. Manckiewicz, d'après le roman de Graham Greene. *Images :* Robert Krasker. *Musique :* Mario Nascimbene. *Interprétation :* Michael Redgrave, Audie Murphy, Claude Dauphin, Georgia Moll, Kerima. *Production :* Figaro Inc, 1957. *Distribution :* Artistes Associés.

Ce film est admirable et vaut bien un reniement. Qui dit politique des auteurs dit fidélité, et, certes, est-il plus facile et plus séduisant de garder sa foi à un homme qu'à un système. Aussi qu'on ne s'étonne point trop de me voir prendre le contrepied de l'opinion, ici par moi-même exprimée, naguère, à propos des *Girls*. Nul film, aux CAHIERS, n'a fait couler plus d'encre que *La Comtesse aux pieds nus*, et pourtant le cinéma que nous défendons d'ordinaire dans cette revue, un cinéma de construction spatiale ou d'expression corporelle, comme dirait notre ami André Martin, n'a guère de rapport avec celui que nous propose Mankiewicz. Bergman même, dont l'*Attente des femmes* évoque un peu *Chaines conjugales*, est fort loin de lui.

Nous aimons *nos* auteurs, ce qui ne nous empêche nullement d'être sévères à leur égard, lorsqu'ils se fourvoient. Et quelle erreur plus monumentale que celle de l'auteur d'*All about Eve* s'attaquant à *Guys and Dolls !* La comédie musicale exige des dons qu'il n'a pas, et fait fi de ceux qu'il possède à un si haut degré. Bref, voilà un cinéaste dont le « spectacle » n'est pas le fort, ni l' « écriture » peut-être non plus, au sens où l'entend Bresson.

Me voici donc obligé d'enfourcher un ancien dada qui fut celui des beaux temps d' « Objectif 49 » et qui est sans doute moins démodé que nous n'avions cru depuis l'ère du cinémascope. Il était fort question, si l'on s'en souvient, à cette époque-là, de la conquête par le cinéma d'une certaine « épaisseur romanesque ». Ce film ne se voit pas : *il se lit*. Le public oublie qu'il est public et son silence évoque moins l'attention crispée de l'auditoire que la paix des bibliothèques. Le ronron, qui n'a rien d'oratoire, de cette prose, il y a quelques années qu'il ne nous avait pas été loisible de l'entendre : depuis, exactement, *La Comtesse aux pieds nus*. Libre à nous d'avoir quelque peu oublié ses séductions au profit de la poésie de vingt autres films attachants eux aussi. Mais pourquoi n'y aurait-il pas place *à la fois* pour l'une et pour l'autre dans notre cœur ?

*

La manie de l'adaptation n'a jamais si furieusement sévi que ces temps-ci. Et ce fut un enregistrement quasi continuel d'échecs. Sans doute est-il tout aussi sot de la part d'un cinéaste de vouloir refaire « Moby Dick » ou « Les Karamazov », que, pour un sculpteur, tailler une Joconde dans le marbre. Ces folles entreprises risquent fort de compromettre à la fois, le scénario et la sculpture.

Mais, poser le problème ainsi, n'est-ce point par trop le simplifier ? Peut-on décemment imposer au cinéaste d'autre limitation que celle de faire *mieux* que son modèle ? S'il réussit bravo, mais on conçoit que nous puissions rester sceptiques devant les prétentions d'un Autant-Lara et de l'équipe Aurenche-Bost à améliorer « Le Joueur » de Dostoïvski ! Lorsqu'il s'agit, en revanche, d'un roman moderne, un peu moins de vergogne, sans doute, est-elle de rigueur, non tant que notre siècle soit inférieur aux anciens, mais que notre littérature doit tant au cinéma que, s'il la pille, c'est après tout, juste retour des choses.

Avant de dire ce que Mankiewicz ajoute au roman de Graham Greene, commençons par noter ce qu'il lui *retranche. Grosso modo* il lui enlève tout ce qui faisait « cinéma », le pointillisme des descriptions, les ellipses, les coq-à-l'âne, le behaviourisme, l'atmosphère physique et charnelle. Ainsi fit Nicholas Ray supprimant les flashes-back de René Hardy, ou Preminger coupant d'autorité toutes les petites trouvailles impressionnistes de Sagan. Plutôt qu'un cinéma qui fut, les uns et les autres préfèrent nous proposer celui qui sera, qui est bien à eux, non celui du domaine public. Mankiewiez étant bavard, son film donc le sera : mais en vertu de quoi se tairait-il si son dialogue passe royalement l'écran ? Dialogue admirable digne de soutenir la comparaison avec celui de Giraudoux, Meredith et *tutti quanti*, mais qui n'écorche pas le moins du monde le palais des acteurs.

Disons, s'il faut une explication, étant entendu qu'elle est toute provisoire, que le cinéma est ami des extrêmes. Ou bien il se défie des mots, ou bien il les chérit à outrance. Il donne à voir, certes, avant tout, mais s'il ménage une ouverture sur un monde de brillants causeurs il importe que ceux-et soient ainsi diserts que possible. Vouloir freiner leur prolixité serait grave trahison envers le réalisme fondamental de l'œuvre cinématographique. Et c'est pourquoi Mankiewicz *ajoute*.

Il enrobe les phrases découpées au ciseau de Greene dans cette espèce de liant que possède toute conversation, du moins entre personnes douées pour la parole, et ses personnages, chacun dans son domaine, font bien partie de ces hommes-là. Ils parlent, jamais pour ne rien dire, jamais pour ne trop dire non plus, soit à leur interlocuteur, soit, moins encore, à nous, public. Chaque réplique est vraisemblable, chaque réplique est nécessaire. Il est des phrases, dans bien des films qui brûlent les lèvres des interprètes, un peu comme « La marquise sortait à cinq heures » perçait le tympan de Valéry : allusions, par exemple, à une trop récente actualité littéraire ou politique.

Mais ici Fowler, ou Pyle, ou Phuong, ou Vigot peuvent passer, sans le moins du monde nous faire grincer des dents, du plan Marshall à Shakespeare, du commissaire Maigret à la cuisine chinoise tant il est assuré, dès les premières minutes du film, que leur propos s'inscriront dans cette durée continue et pleine qui est celle de la vie plus que de la fiction, du roman plus que du drame.

*

Force nous est de prononcer, maintenant, le mot dangereux de *psychologie*, dont nous avons pu médire à la suite de Jean Renoir (faut-il toujours le prendre au mot ?), mais dont il n'est pas si désagréable de découvrir les vertus, à la suite d'un initiateur aussi subtil que Mankiewicz. Ou, si l'on préfère, proposons en remplacement celui d'*intelligence*, car, ma foi, ces personnages « s'analysent » certes, beaucoup moins que ceux de tel drame freudien de Broadway, et, s'ils le font, c'est par tactique. Précisons d'ailleurs encore ce terme d'intelligence qui pourrait nous faire croire que nous assistons à une joute d'intellectuels, ce qu'ils sont d'ailleurs plus ou moins, car c'est une autre sorte d'intelligence qui fait surtout, ici, leur mérite, celle des *connaisseurs*. Ils sont dupes les uns des autres, mais dans un combat de champions. Trop de films, qu'ils traitent du gansterisme, de l'amour, du sport, de la politique ou de la pêche à la ligne sont propres tout au plus à faire se gausser les spécialistes. Pour la première fois au cinéma, depuis l'*Affaire Ciceron* du même Mankiewicz, on nous donne à écouter une histoire d'espionnage adulte et peut-être, l'un des seuls grands films *politiques* que l'histoire du cinéma ait connu.

On dira qu'une partie de ce mérite est imputable à Graham Greene et c'est certain. Il est non moins sûr qu'en dotant cette intrigue d'une fin de son cru, le cinéaste transmute l'or du sujet fourni en le plus précieux des diamants et dont les facettes nous poursuivent, longtemps après la fin du film, de leurs mille feux inépuisables (1). D'un côté nous avons l'histoire d'un journaliste anglais, qui, par jalousie ourdit avec les Viets l'assassinat d'un Américain jobard, lequel, partisan d'une Troisième Force, livre des bombes à des dissidents et se trouve être responsable d'horribles attentats: cette dernière circonstance n'excuse pas l'Anglais, toutefois, elle le sauve de l'odieux. Le film, lui, s'enrichit d'un nouveau chapitre. Pyle l'Américain était bel et bien un idéaliste. Il n'a jamais livré de munitions. Le conte était forgé de toutes pièces par des agents Vietminh désireux, entre autres choses, d'obtenir d'un journaliste britannique un papier violent et sincère contre les activités des U.S.A. en Indochine.

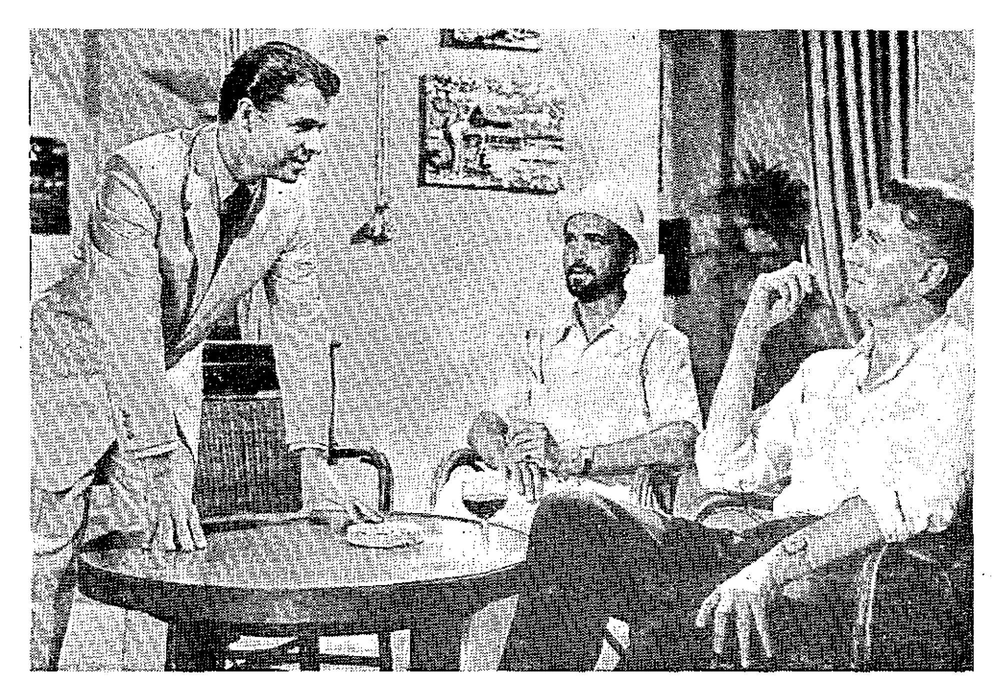
Oui, je sais, le film est américain et il importait de ne pas présenter sous un jour trop défavorable un neveu de l'oncle Sam. Mais il en est ici comme de la fin du *Dernier des hommes* qui, imposée, n'en constitue pas moins une des séquences les plus brillantes de Murnau. Vouloir considérer ce retournement dramatique comme une concession équivaut à oublier *La Comtesse aux pieds nus*, *All About Eve*, tout l'ensemble de l'œuvre de Mankiewicz, continuellement construite sur le schéma de la *machination*.



Nous avons placé naguère nos exégèses de *La Comtesse* sous le patronage de Stendhal; qu'il me soit permis maintenant d'évoquer Balzac dont une bonne moitié de l'œuvre — la meilleure et la dernière — est catalogue de plus ou moins complexes machinations, à commencer par « Une ténébreuse affaire », le plus beau roman d'espionnage et de police de tous les temps. Ce rapprochement, je l'espère, me tiendra lieu de plus amples preuves ; et, à vrai dire, comment prouver, sinon par l'exemple, que la « politique », au sens le plus large du terme, peut, à bon droit, tenir lieu de « destin », surtout d'un destin auquel nous ne croyons guère et dont un vague sens de « l'échec » ou de « l'absurde » nous offre en général l'ersatz.

Si la première et même le seconde guerre mondiale étaient accordées à l'horloge tragique, du moins dans les œuvres qu'elles ont inspirées, je ne crois pas que l'explication de notre époque, la plus récente, par un *fatum*

(1) Car rien ne nous force à penser que l'explication finale du Commissaire Vigot fournisse les clés définitives.



Audie Murphy et Michael Redgrave dans *Un Américain bien tranquille.*

(je parle, bien sûr, en pur esthète, aussi « désengagé » qu'il est permis) soit la plus profonde, ni la plus séduisante pour l'art. L'immense erreur actuelle de l'Occident n'est-elle pas de sacrifier à ce dieu défunt, d'accorder à la marche inéluctable de l'Histoire une confiance que lui décernent beaucoup plus chichement ceux qui font profession de combattre au nom de celle-ci ? Nulle position doctrinale, je le répéte, ne dicte ici mon jugement : cette péroraison est même plutôt en l'honneur des Viets, assez habiles pour jouer sur un impondérable aussi subtil qu'une confusion de mots, de la part du britannique suffisant, entre la « matière plastique » et le « plastic », l'explosif (2). Tout bon communiste se doit, il me semble, approuver ladite fin tout de même que Karl Marx ne cachait pas son admiration pour la fresque antirévolutionnaire des « Paysans », tandis que notre presse neutraliste pousse les hauts cris.

Rien de plus décevant, en général, que les dernières pages d'une histoire policière: « Tiens, ce n'était que cela ! » Ici, sans rupture de ton, par un simple « détour du dialogue », comme le remarque jstement Luc Moullet dans Radio-Cinéma, cette dispute de sens et d'amour-propre froissés se réfracte soudain dans le prisme immense de l'Histoire et il n'est pas besoin que nous fassions un saut à la Maison Blanche pour jouir de ce même recul où nous installe l'admirable scène dernière du roman de Balzac dans le bureau du ministre de Marsay. « *Je raconte une histoire, je n'écris pas un ouvrage historique* », dit Greene dans sa préface. De même Mankiewicz, mais il nous est permis de trouver mieux sonnant l'écho de la grande Histoire qui sert de mur de fond à cette petite chronique sentimentale, dans le film que dans le roman. Plus conforme à la vérité de notre temps est la parcelle de cette colossale Machination dont chaque jour qui

(2) On sait qu'une semblable erreur d'interprétation — blé étant traduit par corn qui signifie maïs en américain — nous valut, à l'issue de la guerre, du pain jaune pendant un bon bout de temps ?

vient nous offre une réédition aussi textuelle que la seule collusion d'un sophiste yankee avec un Bellounis indochinois.

L'autre modification apportée par Mankiewicz, celle des rapports entre le journaliste Fowler et sa maîtresse Phuong me paraît, de la même façon, enrichir l'œuvre littéraire, loin de l'appauvrir, comme on le prétend. En fait, elle découle de la première et *vice-versa.* Du moment que la volonté humaine s'érige en ressort majeur de l'intrigue, les héros se doivent de n'être plus ces êtres végétatifs, définis par des coordonnées immuables, qu'ils sont le roman : le sursaut, la conversion devient leur attribut de nature. Il importe que la Vietnamienne ait découvert l'amour dans les bras de l'Américain afin que son mépris résigné — dans le livre — pour l'Anglais se double — dans le film — d'une haine profonde. Il faut que Fowler ait été berné non seulement dans son désir, mais son amour-propre d'Occidental pour que la honte transforme en dégoût de soi les pâles « regrets » mentionnés dans la dernière phrase de Craham Greene.

Il ne manquera pas d'amoureux du flou et de l' « ambiguïté » pour déplorer ces coups de burin supplémentaires apportés par le cinéaste aux traits des personnages. Mais je ne vois là rien qui efface. Le travail de Graham Greene subsiste comme le crayon sous la peinture et l'état définitif enrichit l'esquisse, loin de la détruire. A-t-on droit de confondre le vague et la complexité, d'appeler richesse, chez un héros de roman, ce tumulte affectif qui ne résiste ni à la mise en ordre, ni à l'affrontement des faits ? Les personnages du roman ne sont qu'un des aspects de la personnalité de ceux du film. Pyle n'est nullement grandi à nos yeux par le fait qu'il est innocent, la rouerie de Fowler ne prend que plus de relief, du moment qu'il s'est laissé si sottement berner ; Phuong, enfin, quitte son hiératisme théorique d'Extrême-Orientale. Du point de vue de la psychologie des caractères, comme de celui de l'intrigue policière et *politique*, le roman est bien le brouillon du film.

✶

« *Et la mise en scène ?* » Cette question m'embarrassait, j'avoue, convenant que la mise en scène je ne l'ai guère, pour ma part, remarquée, comme on peut le faire d'emblée chez un Kazan, Visconti, Ophuls, Hitchcock, etc., etc. Si je ne songeais aussitôt que cette adhésion totale que je n'ai cessé de porter à l'histoire dès les premiers instants, ce sentiment unique de confort que seule, jusqu'ici, la lecture d'un roman était capable de me procurer, se trouvaient être des plus sûrs garants de son existence. Le travail d'adaptation, aussi, auquel s'est livré Mankiewicz n'est-il pas déjà mise en scène, qui signifie mise en film, et le parfait de son *rendu* ne s'intitule pas en jargon des studios « réalisation » ? La pire erreur de notre part serait de définir une notion qui nous est chère, à juste titre, d'une façon pas trop simpliste : simplification qui, par exemple, a rendu plus ardues qu'elles le méritaient nos premières approches de Bergman. Certes, on ne trouve guère chez Mankiewicz, surtout dans cette œuvre photographiée à l'anglaise par Robert Krasker, ces atouts décoratifs dont se prévalent les deux derniers films de Minnelli — inutile, bien sûr, de citer Welles ! Mais est-il si certain que *L'Américain tranquille* puise son pouvoir de fascination des seuls grâces de son dialogue ? Celles-ci passeraient-elles si aisément l'écran dans la bouche de comédiens moins fermement dirigés, ne trouvent-elles point à tout moment les silences, les regards propres à leur servir de contreforts ? Et à supposer que le texte nous touchât encore — ce qui n'est pas le cas — débité à la va-vite, ne serait-ce pas plus grand miracle ? Car en vertu de quoi les moyens importeraient, dans cet art comme dans les autres, plus que le résultat ?

Que les puristes se rassurent. Mankiewicz — cela est certain — n'est peut-être pas des plus prolixes en ce qui concerne les pures trouvailles cinématographiques. Mais, de celles-ci, n'en figurât-il qu'une par film, que je ne la donnerai pas pour cent de tel autre mises bout à bout. C'était, on s'en souvient, dans *La Comtesse*, l'étonnant flash-bak remontant au-delà du point où nous avions quitté les personnages et l'émotion unique, je crois, dans toute l'histoire du cinéma (car ni *Rashomon* ni *Les Girls* ne jouent vraiment le jeu) à l'approche de la célèbre gifle donnée à contempler sous un angle nouveau. C'est ici le mélange des langues, esquissé dans le roman, mais dont le

cinéma peut faire un visage combien plus subtil et efficace. Le procédé, certes, n'est pas nouveau, mais, jusqu'ici, il n'avait servi que d'ornement, alors qu'il constitue le fond de cette histoire de plastique et de plastic. Gardons-nous des définitions hâtives : aurions-nous cru, par exemple, que notre vieille compagne, la *mise en scène* pût se dissimuler un jour sous le manteau d'un jeu de mots ?

Eric ROHMER.

Sainte Janet

JET PILOT (LES ESPIONS S'AMUSENT), film américain en Technicolor de JOSEF VON STERNBERG. *Scénario :* Jules Furthman. *Images :* Winton C. Hoch, Philip G. Cochran. *Musique :* Bronislau Kaper. *Décors :* Harvey Miller, Earl Welcott. *Interprétation :* Janet Leigh, John Wayne, Jay C. Flippen, Paul Fix, Hans Conreid, Richard Rober, Roland Winters, Ivan Triesault. *Production :* Jules Furthman, Radio Keith Orpheum, 1950. *Distribution :* R.K.O.

Ce que n'est point *Jet Pilot*. Finissons-en une fois pour toutes avec les éternelles légendes qui courent à son propos : les sept ans de montage et de réflexions sur les montages, les raccords tournés il y a deux saisons par ce pauvre Jules, lequel attend toujours la soudure. Car ce film, qui, sur le papier, bénéficiait des seuls et fort douteux avantages de son caractère mystérieux, bien involontairement sternbergien, qui s'annonçait hybride et par là impersonnel échec, se révèle au contraire libre de toutes les scories qui gâchent les entreprises commerciales hollywoodiennes, poétique essai marqué par la sincérité et la sérénité.

La propagande anti-rouge ? Parce que de commande, elle me semble assez extérieure au film, en dépit de certains moments d'un très beau comique. Le problème n'est pas traité : ce n'est pas tant le communisme du petit Josef que l'on moque que le primarisme slave, pas tant l'individu russe que le folklore le plus traditionnel. Certes, le moraliste n'a le droit de railler que ce qui n'a en soi aucune consistance. Mais ici c'est autant par simple omission et désintéressement que par effort conscient que les personnages négatifs se trouvent réduits à la condition de pantins. Cependant, les intentions, sinon la réalisation, sont en rapport direct avec le pivot même du film.

Citons le metteur en scène : « *On est vite écœuré et lassé par ce qui n'est qu'utile. L'expérience russe n'est pas terminée, non plus que limitée à la Russie. Il y a une bonne raison de désirer l'abolition de l'art. L'art crée la beauté, et la beauté dérange ceux qui souhaitent ne contempler que la laideur. René Fülop-Miller me disait que Lénine ne supportait pas d'écouter un morceau de musique. Ecoutez Lénine :* « Mais souvent je ne peux écouter de la musique, elle me met les nerfs en pelote. J'aimerais caresser le front de ces gens qui parviennent à créer une telle beauté au cœur d'un sale enfer ; leur dire des bagatelles. Mais, aujourd'hui, ce n'est pas le moment de caresser le front des être humains ; aujourd'hui, leurs crânes doivent être fendus, sans pitié, tâche difficile, quoique la lutte contre la force soit notre dernier idéal. »

« *Des hommes qui créent la beauté ne fendent pas les crânes sans pitié, et la création de la beauté n'est pas tout à fait aussi facile qu'un meurtre. De quelque manière qu'on l'entende, la beauté est synonyme de notre ardent désir d'échapper au lieu commun. C'est la période de paix pendant laquelle nous rassemblons nos forces pour le combat de la vie quotidienne, et c'est la raison d'un tel combat. Le seul but de notre vie est de rendre belle la vie des autres. Essayez d'imposer la beauté aux autres et vous vous attirerez des ennuis ; chaque homme a son septième ciel bien à lui. Mais la beauté ne s'impose pas, ne fait pas de discours — elle s'offre. L'artiste et le réformateur sont antonymes. Vous pouvez apprendre aux autres à voir, mais vous ne pouvez vaincre la résistance à la beauté par la violence corporelle ou toute autre sorte de violence.* » (*More Light*).

Il est en effet remarquable que les ruses de Furthman et Sternberg soient du même style, qu'elles s'appliquent à



Janet Leigh, dans *Jet Pilot* de Joseph von Sternberg.

la signification politique ou philosophique ou à l'érotisme. Il semble que la verve érotique soit indissociable du mépris pour toute collectivité, de l'exaltation forcenée de l'individualité dans le cadre des principes sociaux et moraux traditionnels. Ce qu'oublie trop souvent Kyrou. Ainsi, des deux plus hauts sommets du genre, *Jet Pilot* et *The Fountainhead*.

Ce film réactionnaire a-t-il pour sujet la réaction, et ses conséquences dans le domaine de l'aéronautique ? Non, car la technique n'intéresse nullement Sternberg. Sur ce plan-là, même si l'on veut bien se reporter à huit ans en arrière, *Jet Pilot* apparaît tout à fait en dehors du circuit. Mais s'il est formellement et littéralement démenti par les plus sérieuses études de la question, que l'on peut trouver dans les œuvres de Pollen H. Drake et de Jean Volpert, il les rejoint cependant par le biais de l'esthétique. S'il vit s'accroître ce retard au fur et à mesure des années — retard qui, paraît-il, fournirait la raison des tripatouillages successifs — il n'en reste pas moins aujourd'hui le plus beau des films d'aviation. Pourquoi ? Parce que le spectacle offre une sorte de prolongement à l'élément humain. Il nous montre, par des signes concrets qui n'ont rien du symbole, mais tirent leur valeur de cet art du signe, du trait gros si cher à notre temps et si riche en possibilités esthétiques, l'expression même des sentiments, là où tant de cinéastes réputés ambitieux échouent immanquablement, tel Vadim. Ainsi ces plans où les deux avions tournent autour l'un de l'autre, roucoulent bien sagement, où la rencontre des appareils fait naître leur lente liaison magnétique, celui où le tuyau d'échappement de l'avion du héros jette sa fumée dans la direction de l'appareil de l'héroïne. Ne nous étonnons point de ces subtilités : Jules Furthman, scénariste d'Hawks et hawksien, et sans doute le meilleur écrivain de cinéma qu'ait connu Hollywood, est un spécialiste de la question; c'est lui qui mit sur pied la très astucieuse entreprise du *Banni*.

Même intelligence dans les scènes purement sentimentales : les dialogues mêlent le frivole et le sérieux, la grivoiserie et la pureté des sentiments en un équilibre admirable de beauté, de franchise comme de vérité. Ainsi le duo à Palm Springs au clair de lune.

Mais est-il bien vrai que le spectacle n'ait pas de valeur en lui-même ? Et c'est là sans doute la clef de la réussite de *Jet Pilot* (gardons le titre original plutôt que la fade appellation française passe-partout, qui n'est nullement dans l'esprit du film ; les cinémas populaires, phénomène rarissime, le préfèrent aussi, et l'enrichissent d'un amusant contre-sens bien commercial : Wayne devient Jet, l'as des pilotes, à la manière de *Kid Glove Killer* ou *Baby Face Nelson*) ; nous admirons la beauté des ébats des deux avions, mais aussi leur irréalité. Et, exception dans le cinéma américain, c'est ici l'irréel du spectacle qui rend le film plus spectaculaire encore. Voilà une œuvre de vieillesse, où, comme dans tout art parvenu à sa maturité, se réunissent inséparables le ton détaché et désinvolte de l'auteur en face de la réalité et l'inspiration réaliste, qui sait nous révéler la grâce subite d'un geste ou d'une démarche.

Jet Pilot est un film sur et pour Janet Leigh. Mais, demandent déjà cer-

tains, qu'est-ce qui justifie l'engouement de Sternberg pour Janet, lisse et aimable poupée sans personnalité ? Elle évoque plus les cover-gilrs de 1958 que les femmes d'exception du type Marlène Dietrich qui passionnaient le jeune Sternberg. Janet Leigh est belle en elle-même, mais il lui manque si j'ose ainsi m'exprimer, ce piment de féminité, ce + x = infini, lié généralement à quelque défaut d'ordre physique, nez de travers, bouche trop grande ou menton charnu, à une faille par rapport aux canons de l'esthétique qui permet d'accéder à une certaine sublimité et d'établir un contact plus direct avec le spectateur. *The Black Shield of Falworth* et *Pete Kelly's Blues* nous déçurent quelque peu sur ce plan; et il nous faudra attendre quelques éclairs wellesiens pour être comblés. Le temps seul, aidé du génie, saura faire apparaître cette faille nécessaire.

Or, par l'unique secours de son invention, Sternberg arrive quelquefois à un résultat semblable. Son évolution explique les variations de son inspiration. Vers les années 30, marqué par l'esthétisme, il était beaucoup moins sensible aux prestiges de la direction d'acteurs. Pourquoi nous nous ennuyâmes si fort à *Blonde Venus*. Or, pour un pur metteur en scène, Janet Leigh offre bien plus de ressources, ressources qui ont l'avantage de se présenter toujours comme virtuelles, et d'exciter l'invention, qu'une Marlène, personnalité affirmée, toujours identique à elle-même. Sternberg n'avait qu'à bien l'habiller et à se croiser les bras ensuite. Tandis qu'ici, il peut travailler sur son actrice, et lui donner toutes les personnalités qu'il désire; il y est même obligé, car une Janet Leigh livrée à elle-même et perpétuellement immobile ne serait plus qu'une jolie fille parmi tant d'autres, comme Terry Moore, qui n'a plus trouvé de metteur en scène. Il ne perd rien de son génie de costumier, bien au contraire — pensons au corsage doré, au pantalon rouge à fermeture éclair sur les côtés qui annonce déjà la jupe-parachute d'*Anatahan*, et il gagne celui de cinéaste.

Elle sourit, mange, et surtout remue, se remue avec une grâce que Sternberg a su rendre sublime : rejet machinal de sa chevelure en arrière, jeux de positions sur les lits — toujours différentes — de lèvres, de démarches — course rythmée et décidée vers l'avion, très joli long pas de canard lors de la dispute entre les deux époux.

La technique de Sternberg, encore très cinéma muet avec sa prédominance des gros plans, surenchérit sur les effets. Cette vigueur de la touche s'allie heureusement à la délicatesse du ton général, et au *charme objectif* qui en émane.

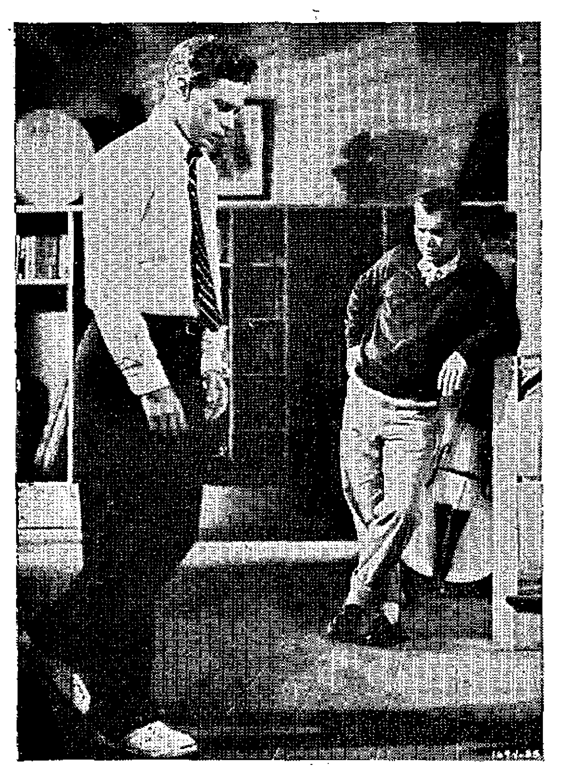
Le dernier plan, des jambes de la vendeuse de cigarettes, remonte vers le visage de Janet Leigh. Louons donc les cinéastes, qui, méprisant les fausses valeurs du scénario, du bon goût, de l'unité de ton et de la raison, conservent un peu de ce fol génie qui s'autorise une pure plaisanterie de mise en scène, sur le papier absolument gratuite et dénuée de sens. Sternberg s'amuse. C'est donc sérieux.

Luc MOULLET.

Le paradis de l'apparence

TEA AND SYMPATHY (THE ET SYMPATHIE), film américain en CinemaScope et Metrocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* Robert Anderson, d'après sa pièce. *Images :* John Alton. *Musique :* Adolph Deutsch. *Décors :* William A. Horning, Cedric Gibbons, Edwin B. Willis. *Interprétation :* Deborah Kerr, John Kerr, Leif Erickson, Edward Andrews, Darryl Hickman, Norma Crane, Dean Jones, Jacqueline de Wit. *Production :* Pandros S. Berman, 1956. *Distribution :* M.G.M.

Avouons-le, cette adaptation de la pièce de Robert Anderson constitue une cause bien ingrate à défendre. Tout dépend de l'optique selon laquelle on prétend juger ce nouveau film de Minnelli. Si l'on n'est qu'oreilles pour le lamento petit-bourgeois proféré par les marionnettes de M. Anderson, on aura de la peine à subir sans révolte ce bovarysme au rabais, teinté de freudisme. Robert Anderson se rattache à l'école pseudo-poétisante des Tennessee Wil-



John Kerr, dans *Thé et Sympathie* de Vincente Minnelli.

liams, Truman Capote, William Inge. Sauf qu'ici la langue est d'une platitude exemplaire, nullement sauvée par le jeu mécanique des principaux interprètes en qui, pour peu qu'on suive attentivement leurs évolutions, on aura vite fait de discerner les innombrables tics de la scène. Deborah Kerr notamment, créatrice de la pièce à Broadway, en compagnie de son homonyme John et de Leif Erickson, donne trop volontiers dans cette diction chantante supposée pathétique qui, ne servant qu'un texte de médiocre valeur littéraire, nous laisse à peu près dans le même état d'âme que les déclarations d'amour des *prime donne*.

Si le film mérite encore d'être vu, c'est parce que Vincente Minnelli, avec un bon ou un mauvais sujet, ne peut s'empêcher de rester un des artistes les plus sensibles d'Hollywood, le Beau Brummel de la caméra, dont le goût des formes, même au sens le plus extérieur du mot, a vite fait de transformer en chatoiements multicolores cette éducation sentimentale pour magazine féminin de luxe. D'abord presque jamais Minnelli ne pousse une scène à fond, ses pantins restent des pantins qui ont l'heur de vivre dans un cadre enchanteur, la tragédie latente se teinte toujours des atours souriants de la comédie. Le découpage, établi par Minnelli d'après l'adaptation de la pièce originale par Anderson lui-même, s'il suit d'assez près la ligne dramatique du modèle avec une édulcoration du thème de base pour ne pas choquer la censure, nous vaut plusieurs scènes nouvelles où le génie du metteur en scène retrouve toute sa liberté. Elia Kazan, qui dirigea le spectacle de Broadway, aurait certes pu signer à l'écran la séquence inédite de la visite de John Kerr à la petite barmaid Elly Jane. Mais Kazan aurait pointé ses effets, accentué le grotesque, alors que Minnelli nous joue en sourdine un pastiche de séduction entre un collégien naïf et une fille facile : il trouve ce ton juste, ni grossier ni idyllique, mais si savoureux, où la bouffonerie des attitudes ne va jamais au détriment de la vérité des sentiments. On regrette d'autant que Minnelli, metteur en scène né, au fond véritable auteur de films, n'ait pu davantage donner libre cours à sa fantaisie comme lors de ce passage véritablement improvisé. Autre moment très beau : la dernière visite de Deborah Kerr à John Kerr dans la clairière, au milieu d'une nature mystérieuse, édénique, où l'échange des fantaisies parmi tant de beauté va en quelque sorte de soi. Rappelons qu'à la scène le rideau final tombait précisément à cet instant, quand Laura vient « initier » Tom dans sa chambre. Au contraire dans le film l'action se poursuit, puisque l'aventure centrale nous est offerte en flashback. Le retour au réel nous vaut une conclusion conventionnelle certes, avec lettre de consolation de la bien-aimée à son jeune amant, mais plastiquement merveilleuse, dans un décor automnal authentique, qui bat, me semble-t-il, ce qu'a pu faire Hitchcock dans *The Trouble with Harry,* tant l'appréhension de la beauté du monde chez Minnelli jaillit comme du fond secret de l'artiste, sans effort.

Assis sur un banc solitaire dans le jardin qu'a déserté Laura, Tom lit donc la lettre : « There are always consequences », entendons-nous au terme de ce message. L'art de Minnelli est pré-

cisément celui qui ignore toujours les conséquences, qui n'aime la beauté que dans sa manifestation la plus extérieure, qui refuse à croire à la tragédie, pour se contenter d'un flou romantique. Si le poète comme Ronsard, l'esthète comme Wilde, ne s'attache qu'à accumuler les jouissances les plus immédiates, les sensations les plus délicieuses, l'homme de cinéma mérite de les rejoindre dans ce paradis de l'apparence où rien n'a de valeur que beau, pur, élégant. Au fond Minnelli n'a jamais eu besoin de sujet pour nous dire que la vie se boit à belles gorgées, comme un élixir capiteux. Qu'un drame secret se joue pourtant sous cette quête de l'éternel dans l'éphémère, c'est ce qu'il a su nous montrer dans des œuvres plus personnelles comme *Van Gogh, The Cobweb*. Quand on s'appelle Vincente Minnelli, on ne saurait signer un film bas, vulgaire. Tout au plus échoue-t-on parfois à briser le carcan des conventions menteuses. Le miracle de Minnelli, homme tout d'instinct, œuvrant dans une des plus grandes fabriques de rêve d'Hollywood, c'est de si bien épouser la mécanique hollywoodienne qu'il parvient, retournant les recettes préfabriquées contre leurs auteurs, à préserver cette spontanéité, cette invention continuelle, sans lesquelles l'art n'existe plus.

Louis MARCORELLES.

Adieu Frankenstein

FRANKENSTEIN, film américain de JAMES WHALE. *Scénario :* Garret Fort et Francis E. Faragoh. *Images* : Arthur Edison. *Interprétation :* Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clarke, John Boles, Edward Van Sloar, Dwigt Frye, Frederick Kerr. *Production :* Carl Laemmle Jr. 1931. *Distribution :* Universal.

Comme bon nombre de films fantastiques, *Frankenstein* ne résiste guère à l'épreuve du temps. Tourné il y a plus de 27 ans, inspiré du classique de Mary Wollstonecraft Shelley, invoqué à tout bout de champ par les tenants du surnaturel, loué par la critique d'antan, il nous apparaît aujourd'hui comme un film sommaire et maladroit aussi bien par son scénario que par sa mise en scène. Venant après la reprise de l'*Homme invisible,* il achève de détruire la légende du « *génie* » de son réalisateur James Whale. On se demande même comment le public de 1931 a pu ressentir quelque peur devant ces images.

Pourtant *Frankenstein* reste un moment de l'histoire du cinéma. Avec le *Dracula* de Tod Browning, il marque la naissance du film d'épouvante hollywoodien, héritier direct de l'expressionnisme allemand. Les décors du laboratoire du docteur Frankenstein rappellent *Caligari* et d'autres productions des années 1920. Mais la comparaison s'arrête là et les préoccupations métaphysiques et picturales d'un Murnau, par exemple, font totalement défaut à James Whale pour qui l'accessoire *grand-guignolesque* prime tout. Dans l'*Homme invisible,* il se reposait principalement sur la qualité des truquages. Ici il consacre l'essentiel de ses soins à mettre en valeur le grimage de Boris Karloff et sa démarche à la fois lourde et hésitante. Et de ce point de vue il réussit parfaitement. Le monstre est de loin le personnage le plus probant du film. Inhumain, inachevé, habité par l'esprit du mal, il arrive pourtant à inspirer pitié et même à émouvoir. L'intermède du jeu avec la petite fille, entre deux crimes, lui confère une certaine épaisseur qui manque aux autres personnages. Le caractère schématique de Frankenstein, de sa fiancée et de son père se trouve ainsi accusé et le monstre, doté d'un libre arbitre (certes très sommaire) apparaît comme plus humain qu'eux.

On ne saisit pas très bien pourquoi le monstre se trouve tout d'un coup dans la maison des Frankenstein. Ses crimes sont expliqués d'une manière mécaniste et pseudo-scientifique par la substitution des cerveaux, celui d'un assassin lui ayant échu. Pourtant l'évolution psychologique imaginée par Mary Shelley semblait plus adéquate à la situation. On sait que, dans le roman, le désespoir du monstre, empêché par sa hideur de trouver amour et affection, se métamorphosait en une haine implacable contre son créateur, le docteur Frankenstein. Un à un il tuait les personnes qui lui étaient chères. Et Frankenstein le poursuivait alors dans un violent désir de vengeance. Ainsi une lutte s'engageait entre le créateur et sa créature. Mais ayant triomphé de

son créateur, en le tuant, le monstre se trouvait aussi seul et désespéré qu'auparavant et mesurait la vanité de sa haine. Et le remords le poursuivait à tel point qu'il décidait de courir vers le suicide...

Aux dernières images du film quand le monstre emporte Frankenstein dans le moulin, quand enfin ils sont seuls face à face, on devine, grâce à l'admirable composition de Karloff, un peu de cette psychologie exacerbée. Mais il semble que ce soit bien malgré les auteurs du film, car aucune autre indication n'existe dans un scénario où l'on opte d'emblée pour l'explication mécaniste.

Le générique attribue ce scénario à Garret Fort. Mais Robert Florey dans son livre *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui* révèle que Fort écrivit seulement les dialogues, d'après le scénario et le découpage qu'il avait conçus. Au dernier moment James Whale demanda à Carl Leammle Jr de lui laisser tourner le film et Florey se vit obligé de s'incliner.

Quoi qu'il en soit, le film de James Whale reste décevant et nous laisse sur notre faim. On aurait voulu assister à l'évolution psychologique des personnages et au duel entre le créateur et la créature. A peine le conflit se dessine-t-il qu'on l'escamote ! Whale arrange le mythe prométhéen à la sauce hollywoodienne pour en tirer une morale pseudo-biblique. Si encore l'esprit d'orgueil exacerbé du savant voulant se mesurer à Dieu était souligné. Pas du tout ! Prométhée de Whale est au fond un bon bourgeois et l'enfant prodigue se range bien trop vite à notre gré ! Par un curieux retournement, d'ailleurs tout à fait involontaire, le monstre devient Prométhée et il emporte un instant notre sympathie.

Pour le reste *Frankenstein* se déroule selon les règles habituelles du suspense, avec une poursuite finale. Suspense un peu vieilli, puisque le cinéma depuis 1930 a eu le temps d'en renforcer les ficelles ! Et en sortant de la projection on s'interroge sur la signification et l'utilité du fantastique cinématographique, du moins de ce genre qui utilise l'accessoire grand-guignolesque. Car enfin orgueil pour orgueil, celui d'un James Mason, par exemple, dans *Bigger than Life*, n'est-il pas plus probant que celui de Colin Clive dans le rôle de Frankenstein ? On pense avec nostalgie à d'autres films, à l'œuvre de Murnau notamment, qui abordait le domaine proprement métaphysique et grâce à un style, issu de sa conception même du monde, arrivait à nous embarquer, corps et âme, dans un monde irréel au milieu duquel nous retrouvions la réalité (je pense à *Nosfératu*). Mais voilà. James Whale a-t-il une *conception personnelle du monde* ? A vouloir jouer le fantastique pour le fantastique il part perdant et à l'arrivée il ne récolte pas une seule once de cette poésie qu'il s'imaginait pouvoir introduire par ce biais. Sa mise en scène est certes honnête et peut-être même efficace, si l'on songe à la séquence du monstre avec la petite fille ou à celle se déroulant à l'intérieur du vieux moulin. Mais il va des films comme des autres œuvres. On n'y trouve que ce qu'on y a mis. Et le spectateur ne peut s'empêcher de ressentir un certain sentiment de vide devant ce vieux Frankenstein.

Fereydoun HOVEYDA.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Boy-scoutisme

A MAN IS TEN FEET TALL (L'HOMME QUI TUA LA PEUR), film américain de MARTIN RITT. *Scénario :* Robert Alan Aurthur. *Images :* Joseph Brun. *Musique :* Léonard Rosenmann. *Générique :* Saul Bass. *Interprétation :* John Cassavetes, Sidney Poitier. *Production :* M.G.M. 1956.

Devant les critiques presque délirantes de la majorité de la presse, du FIGARO à LIBÉRATION, en passant par LE MONDE et Claude Mauriac, on peut se demander si l'on a bien assisté au même film, *A Man is Ten Feet Tall*, première réalisation de Martin Ritt. Certes l'ouvrage a quelques mérites, je lui sais gré d'une certaine candeur initiale. La sincérité des auteurs, la générosité du plaidoyer anti-racial, un désir de situer l'action loin des schémas classiques hollywoodiens, méritent le respect. Mais on doit toujours juger cartes sur *table, pardon, images sur l'écran*. Et à ce compte-là *A Man is Ten Feet Tall* s'élève à peine au-delà des clichés les plus éculés.

On sait que Martin Ritt et Robert Alan

Aurthur, auteur du scénario, avaient initialement réalisé une émission du même nom pour la télévision. Et je suis convaincu que le sujet acquerrait sur le petit écran une évidence qu'il n'a plus sur le grand. Comme l'expliquait judicieusement ici même Orson Welles, les recherches formelles ont moins d'importance à la T.V. que la chose, ou plutôt les choses dites, au sens littéral. Le dialogue y possède une vertu percutante qui passe plus difficilement au cinéma. Ici au contraire règnent des lois secrètes, le metteur en scène, n'en déplaise aux pourfendeurs de la politique des auteurs, devient ce maître après Dieu seul capable d'insuffler au film ce rythme secret que nous irons inlassablement découvrir chez les plus grands. Le temps a infligé de graves outrages, par exemple, à une bande comme *The Wild One* de Lazle Benedek, malgré les prétentions du sujet, parce que finalement le réalisateur manquait totalement du don poétique nécessaire pour élever l'accident de l'intrigue au-delà de l'accidentel, vers l'essentiel. Martin Ritt, plus doué certes, influencé plus ou moins visiblement par son ami de l'Actors'Studio Elia Kazan, se montre tout aussi incapable de dépasser une autre fausse audace, celle des bons sentiments, et jette le discrédit par là-même sur ce qu'il prétend enseigner.

Résumons nos griefs. Au départ tout est faussé par la manière de présenter Tommy le noir, joué par Sidney Poitier dans ce style supérieur à la Maria Schell qui a vite fait de tuer toute vraisemblance. Ensuite, quoi qu'ils en aient, les auteurs ont visiblement été obnubilés par l'exemple de *Sur les quais*. Le film de Kazan garde quelque chose de morbide, de masturbé, de radicalement faux, qui à chaque nouvelle vision le rend plus pénible. Et je ne donne guère dans les prolongements prétendument chrétiens du sujet. Cela dit, Kazan, mouchard ou pas mouchard, nous impose sa nausée, crée un climat de fin du monde, qui correspond assez bien à l'esprit de l'œuvre. Avec Ritt au contraire, nous pataugeons en plein boy-scoutisme, tout en subissant sans raison valable, à plus d'un endroit, les grimaces de l'Actors'Studio (par exemple les parents). La fin du film, qu'on l'aime ou non, avec la bagarre de John Cassavetes et du « méchant » Jack Warden, sort en droite ligne de *Sur les quais* et participe de la même optique : pour prouver la justesse de sa cause à ses camarades dockers abâtardis, on casse la figure à l'adversaire. Les copains sortirent alors de leur torpeur. Curieux syndicalisme !

Par-delà le bien et le mal, les « hommes de dix pieds de haut » et les « larves » (ah, l'élégante façon de se donner bonne conscience, au lieu de chercher à comprendre le pourquoi du comportement d'autrui !), il existe les êtres véritables, avec leurs joies, leurs souffrances, qui ne s'en vont pas partout prêchant des credos incertains. La bonté, la beauté d'une cause quelle qu'elle soit, tiennent au cœur de l'individu, non au qu'en dira-t-on. Je louerai Martin Ritt d'avoir choisi de traiter de la camaraderie, mais ce serait lui, rendre le plus mauvais service que masquer la médiocrité du résultat sous l'ampleur des intentions. Le cinéma, art impitoyable, ne saurait se contenter d'approximations. —

Louis MARCORELLES.

Humour carré

ROSE BERND (ROSE), film allemand en Agfacolor de WOLFGANG STAUDTE. *Scénario :* Walter Ulbrich, d'après la pièce de Gerhart Hauptmann. *Images :* Klaus von Rautenfeld. *Musique :* Herbert Windt. *Interprétation :* Maria Schell, Raf Vallone, Käthe Gold, Leopold Biberti, Hannes Messemer. *Production :* Bavaria. Filmkunst 1957. *Distribution :* Cocinor.

L'honnêteté, la probité, que tels vont découvrir dans des ouvrages dits progressistes, je les trouverai plus volontiers dans cette « commande » tournée par l'ancien nº 1 de l'Allemagne de l'Est. La griffe reste toujours aussi mordante, mais l'intention politique passe complètement à l'arrière-plan. Notre auteur, assimilant le meilleur d'un réalisme socialisant, exclut tout didactisme, aime ses personnages en tant qu'individus. L'humour, assez fortement germanique, déroutera probablement nos consciences peu familières avec ces manières rudes, cette démarche carrée. Une finauderie toute paysanne, qui n'est pas sans parenté occasionnelle (précisons bien ce dernier adjectif!) avec la roublardise de John Ford, transmute le mélodrame d'Hauptmann, nous prouvant qu'il n'existe pas de mauvaises histoires ou de sujets dépassés.

On sait l'amitié de Brecht avec Staudte, qui ne réussit pas pourtant à surmonter certains antagonismes fonciers lors de la tentative avortée de porter à l'écran « Mère courage ». De Brecht, Staudte a gardé le goût de la clarté, de la précision, le sens de l'importance du décor, sans que cette préoccupation de réalisme ne devienne jamais sa propre fin. Ses personnages, du moins ceux qu'il a élus, ne sauraient être le jouet aveugle du destin : Rose est une sœur très lointaine de la Groushenka du « Cercle de Craie Caucasien ». N'allons certes pas comparer l'incomparable : Brecht fut l'Eisenstein ou le Robert Bresson du théâtre socialiste, Staudte, au cinéma, n'est qu'un consciencieux artisan, dont néanmoins la sûreté de métier, la force de conviction, jointes aux vertus particulières de l'image filmée, sauveront presque toujours la mise. Un matérialisme indéracinable, le désir constant d'attraper ses personnages et ses objets à deux mains, pour bien leur faire rendre toute leur épaisseur, assureront longtemps à Staudte de ne jamais trahir les apparences. La littérature ici n'a que faire, le cinéma règne. — L. M.S.



LETTRE DE NEW YORK

Avec *Les Vikings*, Kirk Douglas, tout fier d'être producteur, imagine sans doute que pour faire revivre la fameuse épopée nordique, il lui suffisait d'entasser pêle-mêle viol, carnage et bestialité, sans même chercher à expliquer qui étaient ces Vikings et à quoi ressemblaient-ils vraiment. Mais en fin de compte ça ne nous intéresse pas beaucoup non plus, car *Les Vikings* n'atteint même pas le niveau de l'image d'Epinal. C'est un film qui manque totalement de ce que les philosophes allemands appellent *Zeitgeist* (l'esprit temporel). Et, bien que manifestement la seule raison d'être du scénario soit d'accumuler gratuitement les scènes de violence, l'héroïne (Janet Leigh) sort des mains des barbares sa virginité intacte. Hollywood ! O Hollywood !

Gigi transforme l'acide petit roman de Colette en super comédie musicale dont Alan Jay Lerner et Frédéric Loewe, les deux compères de *My Fair Lady*, ont écrit respectivement le livret et la musique. Leslie Caron joue le rôle de Gigi. Louis Jourdan celui de son gigolo et Maurice Chevalier celui du vieil oncle philosophard. Vincente Minnelli montre son sens de l'ellipse en sautant souvent de *a* à *c* sans passer par *b*, mais c'est peut-être dû seulement au scénario de Jay Lerner. Néanmoins, quoique Cecil Beaton ait eu son mot à dire quant aux costumes et aux décors, la caméra de Minnelli ne réussit que sporadiquement à recréer le Paris de la grande époque. Et qu'il est triste de voir Maurice Chevalier se pasticher lui-même.

Alfred Hitchcock semble bien avoir oublié ce qu'était l'avant-garde. Avec *Vertigo*, il est, en tout état de cause, fermement décidé à prouver qu'il sait désormais faire des films impressionnants sans chercher midi à quatorze heures. Hitchcock lui aussi a le sens de l'ellipse, et il saute même de *a* à *d*. Kim Novak, dans un double rôle, prouve que le fils du dictateur Trujillo a raison de lui faire la cour, car elle sait être comédienne et femme en même temps. *Vertigo* m'a fortement impresssionné. En sortant de la projection, j'avais l'impression d'avoir bu mille whiskies d'un seul coup.

Quant au dernier western de William Wyler, *The Big Country*, avec Gregory Peck, à part deux ou trois jolis plans d'extérieurs, il prouve, s'il en était encore besoin, que l'auteur des *Plus belles années de notre vie* a définitivement opté pour le travail de série.

Pour terminer, je voudrais dire tout le bien que je pense de *The Passionate Pastime*, trois bobines en couleurs de Hans Richter qui nous conte de charmante façon l'histoire du jeu d'échecs des origines jusqu'à nos jours.

Herman G. WEINBERG.

LIVRES DE CINÉMA

ERIC ROHMER et CLAUD CHABROL : HITCHCOCK (*Editions Universitaires*).

Quand j'étais gosse, il y avait quelque part derrière l'Etoile (était-ce avenue de Wagram ou de la Grande-Armée ?) une vitrine publicitaire de roulements à billes S.K.F. qui faisait mon admiration. On y voyait d'extraordinaires combinaisons mécaniques où les forces de friction étaient merveilleusement proches du néant. Un volant d'acier, lancé une fois pour toutes, suffisait à entraîner, par sa seule énergie cinétique, un incroyable jeu de poulies et de courroies sur leurs arbres de transmission. Cette mécanique superbement inutile tournait ainsi, pendant des jours, sans autre intervention humaine. Je me souviens encore d'avoir vu une autre de ces machineries d'acier au bel éclat sombre dont le mouvement était indéfiniment entretenu par la seule chute d'une goutte d'eau, tombant de minute en minute. Mais le plus impressionnant fut un jeu de précision où l'on voyait, à un bout de la vitrine, tomber sur une plaque de métal poli, légèrement inclinée, une bille d'acier qui, de rebonds en rebonds sur une série d'autres plaques convenablement orientées, venait au terme de ces impeccables impacts se loger dans la niche étroite qui l'attendait infailliblement.

Rohmer et Chabrol prendront-ils, comme je le voudrais, pour un compliment le fait que leur livre sur Hitchcock ait irrésistiblement tiré de mon esprit ce souvenir presque oublié.

On ne sait trop, au terme de cette lecture passionnante, si la perfection du système, sa précision micrométrique alliée à l'élégance et à la souplesse des articulations comme à la dureté infrangible du matériau est le fait de l'œuvre qu'ils analysent ou seulement celle de leur pensée.Mais un fait est sûr au moins, c'est que ce que j'oserai appeler le spectacle intellectuel, idéal, virtuel, qu'ils font lever dans notre esprit, vaut sûrement le meilleur film d'Hitchcock.

Si l'on peut considérer comme un idéal critique d'identifier la méthode à son objet et réciproquement de faire entrer l'objet dans la méthode, le sublime petit livre de Rohmer et Chabrol n'est pas seulement un sommet de la critique cinématographique, il est sûrement l'un des plus hauts exemples de critique d'art de la littérature française de ces dernières années. L'amitié et la confraternité ne peuvent m'empêcher de le dire, et d'autant plus que leur admirable argumentation n'emporte pourtant pas ma conviction. Mais il n'importe guère et je leur sais doublement gré de me découvrir ce que je devrais aimer, s'ils avaient raison.

Mais ont-ils tort ? Voilà justement ce que nul ne peut prouver à moins de démolir leur argumentation au niveau où elle se situe. Dans ces conditions, ils ne craignent rien. C'est pourquoi je me garderais bien de m'y risquer admirant avec jubilation, à défaut de l'Hitchcock que j'ai vu, celui qu'ils me font voir.

J'ai cherché quelle pouvait être la clef de cette impeccable démonstration, l'équivalent de la rotondité parfaite des billes d'acier S.K.F. et je crois qu'elle réside dans le platonisme d'Hitchcock (du leur, bien entendu). Toujours l'analyse parvient à nous révéler la mise en scène comme une pure impression dans la réalité spectaculaire d'une idée matricielle définie par nos auteurs avec une ingéniosité qui finit toujours par le céder à la pertinence. Quels que soient le scénario et le sujet, Rohmer et Chabrol trouvent le thème dramatique et l'idée morale que le film semble venir simplement accomplir. Naturellement, et nous le savons de reste, leur propos est de faire apparaître, dans cette variété, des constantes, des thèmes majeurs comme celui de l'*échange* dont chaque scénario n'est en quelque sorte qu'une variation nouvelle. Mais le moindre éclat de la dialectique de nos auteurs n'est pas de trouver pourtant chaque fois à cette unité profonde des nouveautés imprévues qui n'apparaissent qu'après coup nécessaires et comme inévitables. Ils parviennent aussi à nous donner l'impression fascinante d'un Hitchcock toujours inattendu, et néanmoins toujours, sinon semblable à lui-

même, du moins fidèle à ses projets fondamentaux. Mais j'ai parlé de platonisme. Le mieux est d'en prendre un exemple parmi cent. Je le choisis dans *Rear Window*, au paragraphe de *la solitude* :

« *Idée matérialisée d'une part par l'impuissance du reporter à bouger de son siège, de « l'autre par l'ensemble de ces cages à lapin bien cloisonnées que sont les appartements « qu'il aperçoit de sa fenêtre. Réaliste, voire caricatural, ce dernier motif est prétexte à la « peinture de quelques-unes des espèces qui composent la faune de Greenwich-Village, en « particulier, et d'une grande ville en général. Monde clos à l'intérieur de cet autre monde « clos qu'est la Ville qu'on entrevoit par la faille d'une étroite venelle, il est formé d'un « nombre déterminé de petits mondes clos dont la différence avec les nomades de Leibnitz « est de posséder des fenêtres et de n'exister, par là même, non au titre des choses en soi, « mais de pures représentations. Tout se passe comme si elles n'étaient que projections de « la pensée — ou du désir — du voyeur : il ne pourra jamais découvrir en elles que ce « qu'il y a mis, que ce qu'il souhaite ou attend. Sur la paroi d'en face, séparée par l'abîme « de la cour, les silhouettes falotes sont autant d'ombres dans une nouvelle caverne de « Platon. Tournant le dos au vrai soleil, le reporter se voit refuser le pouvoir de contempler « l'Etre face à face. Si nous risquons cette interprétation, c'est qu'elle n'est pas démentie « par le platonisme constant de l'œuvre hitchcockienne. Comme les histoires extraordi- « naires de Poe, celle-ci repose sur la base implicite d'une philosophie des IDEES. L'idée, ici « — ne serait-ce que l'idée pure de l'Espace, du Temps ou du Désir — précède l'existence « et la fonde.* »

Toujours Rohmer et Chabrol trouvent et définissent le thème moral qui organise la mise en scène et même plus abstraitement encore que l'idée exprimable, ce qu'ils appelleront avec bonheur dans la critique de *Strangers on a train* « le Nombre et la Figure ». Impossible de résister à cette éblouissante exégèse de *L'Inconnu du Nord Express* selon deux thèmes géométriques : la ligne, symbolique de l'échange, du transfert, et le cercle qui le nie comme l'expression de la solitude, de l'égoïsme,, du refus. Mais mieux vaut citer textuellement nos auteurs :

« *C'est dans la forme, nous l'avons souvent dit, qu'il convient de chercher ici la pro- « fondeur, c'est elle qui est grosse d'une métaphysique latente. Il importe donc de considérer « l'œuvre d'Hitchcock exactement de la même manière que celle de tel peintre ou poète « ésotérique. Si la clef du système n'est pas toujours sur la porte, si les portes mêmes sont « astucieusement camouflées ce n'est pas raison suffisante pour crier qu'il n'y a rien « à l'intérieur.*

« *Il s'agit alors d'aller jusqu'au bout, de ne pas seulement déceler un certain féti- « chisme des situations et des objets, mais de rechercher la relation qui unit ces situations « ou ces objets mêmes. Il faut remonter jusqu'aux essences plus pures de la Figure et du « Nombre.*

« *Matérialisons donc l'idée de l'échange sous la forme d'un renvoi, d'un va et vient. « Barrons cette droite d'un cercle, troublons cette inertie d'un mouvement giratoire : voici « notre figure construite, notre réaction déclenchée. Il n'est pas une des trouvailles de «* Strangers on a train *qui ne sorte de cette matrice. Le film s'ouvre par des gros plans de «* pas *: ces « close-up » donnent le rythme et le ton. Hitchcock en revient résolument au « style morcelé : c'est que l'espace restreint d'un décor continu ne peut embrasser la « dominante rectiligne qu'il convient ici d'étirer le plus possible en longueur, c'est qu'il « importe de faire sentir le vide qui sépare les deux partenaires. Mais l'espace n'en est pas « moins ici présent, tangible, plein, en droit sinon en fait. Puis, nous nous trouvons dans « le train, messager de cette continuité virtuelle. Dans un compartiment, deux hommes « conversent : l'un, Guy (Farley Granger) est un professionnel de tennis, l'autre Bruno « (Robert Walker), se fait passer pour un de ses supporters. Bruno parle du* vertige *de la « vie moderne, de l'ivresse de la* vitesse, *puis il propose à Guy le marché suivant : ce qui « rend un crime imparfait, c'est qu'on peut remonter des mobiles à l'auteur. Supprimons « les mobiles par un* échange *de crimes. Je tuerai votre femme qui refuse le divorce et vous « tuerez mon père. Guy éconduit Bruno, mais il ne parvient pas à convaincre sa femme, « vendeuse dans une boutique de* disques. *Il ne pourra épouser celle qu'il aime, Ann, fille « d'un sénateur. Bruno, lui, décide de prendre les devants. Il guette la femme de Guy « tandis qu'en compagnie de soldats elle se rend à la kermesse. Là, croisant un enfant « déguisé en cow-boy et qui s'amuse à braquer sur lui son revolver, il fait* éclater *son «* ballon *d'une brûlure de cigarette. Puis la bande s'embarque sur un lac, au sortir des «* dédales *d'un* tunnel. *Partie de cache-cache; c'est l'occasion que saisit Bruno pour étrangler « (c'est-à-dire* enserrer *de ses mains) la gorge* ronde *de la femme de Guy. La scène est « filmée dans les verres de ses* lunettes, *tombées sur l'herbe. L'assassin ensuite aura beau « jeu pour faire chanter le tennisman, il le tient sous l'effet d'une espèce d'*envoûtement, *« lui faisant endosser la responsabilité du crime en même temps que son profit.*

« *Mais ce parfait technicien du crime est en réalité un névrosé. Etrangler la femme de « Guy fut pour lui un plaisir tout autant qu'un calcul. La haine qu'il porte à son père, le*

« *soin dont il entoure sa mère, le désir de destruction, d'évasion, sa frénésie machinatrice* « *ne laissent aucun doute sur l'origine œdipienne de cette psychose; de cette gorge, c'est* « *la* rondeur *et la* blancheur *qui l'a fasciné. Comme les dents de la Bérénice de Poe,* « *elle est une idée. Il retrouvera cette idée sous les espèces de la gorge* ronde *et des* lunettes « *de la fille cadette du sénateur. C'est celle-ci qu'il contemplera en étranglant par jeu l'une* « *des invitées à la soirée où il s'est glissé. Et, apte à peindre tous les transferts et dédou-* « *blements, de quelque nature qu'ils soient, Hitchcock, de façon magistrale, nous fait par-* « *ticiper à la terreur de la jeune fille, se découvrant objet d'un désir dont une autre est* « *la victime. Bruno, qui s'est à demi trahi, imagine pour brouiller les pistes, d'aller déposer* « *dans l'île le briquet qu'il a dérobé à Guy, lors de leur première rencontre dans le train.* « *Cela nous vaudra une course poursuite à laquelle prélude une partie de tennis (notez* « *encore l'*échange *et la* balle blanche*), Bruno perdra un temps précieux en rattrapant son* « *briquet ayant glissé sur la plaque d'un égout, tandis que Guy, grâce à la complicité de* « *la sœur d'Ann qui renverse sur l'un d'eux une boîte de talc* (blanc), *réussira à tromper* « *la surveillance des détectives. Il pourra prendre le* train, *tandis que le* disque *du soleil* « *s'abaisse sur l'horizon et que Bruno, près du lac, attend son tour de monter en barque.* « *Comme dans la* Corde *le cours naturel de l'heure vient, quelques instants, se substituer* « *au temps artificiel du suspense. Puis, c'est la fin. Bruno démasqué par le guichetier, n'a* « *d'autre ressource que de se précipiter sur un manège en marche que son propriétaire* « *essaie en vain d'arrêter. C'est une bagarre sauvage, sur le plancher* tournant *d'un rythme* « *accéléré, pendant que les enfants rient croyant à un jeu. Cruauté d'Hitchcock rééditant* « *celle de* Sabotage. *Les enfants enfin comprennent, sont pris de peur et contrairement à* « *notre attente leur peur ne sera pas détrompée : le manège éclate, se disloque, s'effondre* « *dans les hurlements et le fracas des poutres brisées. Bruno est mort. Guy sauvé savourera* « *en paix le fruit d'un crime qu'il n'a pas commis.*

« *Libre à qui voudra de prétendre que ces différents motifs de la droite, du cercle, du* « *va-et-vient, du tournoiement, du nombre deux ou de la couleur blanche se trouvent être* « *rassemblés dans ce film tout à fait par hasard. Mais en ce cas, c'est par le même hasard* « *qu'il convient de justifier leur présence dans telle ou telle des histoires extraordinaires* « *d'Edgar Poe. Qu'ici comme là leur introduction soit toujours volontaire, ce n'est pas* « *certain. Ce n'est même pas souhaitable. Un grand créateur est comme un bon géomètre* « *chez qui l'intuition procède et guide le raisonnement. Il fait sa construction, laissant* « *aux scholiastes le soin d'établir le fil ingrat de la démonstration.* »

On aura pu apprécier dans cette admirable exégèse ce qui constitue peut-être la prouesse la plus étonnante du livre de Rohmer et Chabrol. Alors que leur ouvrage est essentiellement une thèse critique dont la rigueur dans la progression n'est jamais en défaut, ils sont parvenus, non pas même à lui conserver malgré tout, mais à lui donner structurellement et *a priori* la forme descriptive et chronologique. Sans jamais tricher avec cette démarche naturelle qui examine simplement un film après l'autre, ils parviennent chaque fois, non seulement à fournir sans lourdeur tous les renseignements bio-filmographiques nécessaires, mais leur récit du scénario et la description de la mise en scène sont à la fois aussi honnêtement descriptifs qu'il est possible et néanmoins déjà totalement cristallisés selon la géométrie spécifique de leur thèse.

Qu'on n'aille pas croire en effet sur les analyses relativement abstraites que j'ai citées de préférence jusqu'ici, que les descriptions critiques de Rohmer et Chabrol prennent forcément sur la matière du film un recul idéalisant qui laisse perdre le détail concret de la mise en scène. Ils savent au contraire à merveille quand il le faut, faire saillir la technique, le mouvement concret d'une séquence. Ainsi dans cette relation des scènes des baisers dans *Notorious :*

« *Il règne dans* Notorious *un climat d'extrême sensualité que ne brime en rien l'abs-* « *traction du style. Dans ce film de gros plans, la « matière » admirablement mise en* « *valeur par les éclairages de Ted Tetzlaff (visages, métal, verre, bijoux, tapis ou carrelages)* « *brille d'un éclat tout à tour glacé ou brûlant. Dans cette intrigue tissée de réticences* « *et de mensonges, seuls comptent les gestes, mais en même temps, ceux-ci ne sont qu'une* « *façade. Il y a deux scènes d'amour. La première sur la terrasse est toute au niveau de* « *l'épiderme. Elle se traduit par une succession de contacts buccaux entre deux êtres collés* « *l'un à l'autre, et collés à nos yeux. Cette soif de baisers, qui semble ne pouvoir s'assouvir,* « *exprime la vanité de la chair, quand l'amour est absent. Dans la seconde il n'y a plus* « *simple contact charnel, mais sentiment vrai. Lorsque, venu arracher Alicia à la mort,* « *Devlin se détache de l'ombre, de la même façon qu'il était apparu après la beuverie de* « *Miami, et que dans un mouvement d'une tendresse et d'une sensualité extrêmes, la* « *caméra tourne autour des deux amoureux, l'écran scintille de cette beauté indescriptible* « *dont Hitchcock est allé puiser le secret chez Murnau. Même les moments où les deux* « *héros se retrouvent en présence de tiers couvent une flamme contenue : quand Devlin* « *se laissera surprendre par le maître de céans, il feindra de serrer Alicia dans une étreinte* « *faussement fausse et leur baiser joué sera un vrai baiser* ».

Ainsi enrichissant chaque *fois l'édifice cristallin* de leur thèse comme si Hitchcock n'avait réalisé le film suivant que pour à la fois les surprendre et leur donner raison, Rohmer et Chabrol peuvent conclure sans présomption, certains d'être parvenus à démontrer que leur auteur « *est l'un des plus grands « inven-« teurs de formes » de toute l'histoire du cinéma. Seuls, peut-être, Murnau et « Eisenstein peuvent, sur ce chapître, soutenir la comparaison avec lui. Notre « tâche n'aura pas été vaine si nous avons pu montrer comment à partir de « cette forme, en fonction de sa rigueur même, tout un univers moral s'était « élaboré. La forme ici n'enjolive pas le contenu, elle le crée.* »

André BAZIN.



CINEMA ET ROMAN (*Numéro spécial de la « Revue des Lettres Modernes »*).

Les problèmes posés dans ce recueil n'ont rien de révolutionnaire, ni les réponses de très neuf : aussi bien le moins précieux n'est-il pas la publication de textes déjà anciens d'Eisenstein et de Bazin. Sans doute, faut-il tenir compte de facteurs nouveaux tels que l'intervention des « derniers venus » de la critique (Mourlet, Gauteur, auxquels revient d'ailleurs l'heureuse initiative de ces confrontations) ; et d'autre part, la remise en question des perspectives romanesques provoquée par les récents essais d'un Alain Robbe-Grillet, d'une Nathalie Sarraute, d'une Marguerite Duras ou d'une Claude Simon, dont on sent les grandes ombres planer sur les moindres pages de tous nos critiques. Le débat s'en trouve-t-il clarifié ? Non certes, mais qu'importe ? A la deux centième page, la question demeure de savoir quelles relations exactes peuvent, ou ne peuvent pas s'établir entre roman et cinéma, quelles lois fondamentales les régissent, où cesse la narration et où commence le spectacle, où le signe et où l'image, s'il y a étanchéité absolue ou au contraire interpénétration, enfin si ce « *cinéma impur* » (selon la formule chère à Bazin) qu'est l'adaptation a ou non droit de cité. Les vieilles querelles ressurgissent, de neuves s'instaurent, les suggestions fusent, que souhaiter de plus stimulant ?

Pour G. A. Astre (qui se réfère utilement à Balasz et Poudovkine), roman et cinéma se rejoignent en ce qu'ils sont tous deux une « *traversée des apparences* ». Jean Duvignaud trouve dans le genre épique un possible point de contact, cependant que Michel Mourlet joue loyalement le jeu du séparatisme en abandonnant au roman, ce « *naufragé* », les voies du lyrisme, la caméra elle ayant pour mission première de s'arrêter « *à la surface de l'objet* », et d'en extraire une fascination. Ph. Durand rejoint Henri Agel pour affirmer au contraire qu'il y a étroite parenté entre roman et cinéma, par leur commune appréhension du monde « *en vue des aveux les plus insolites* », ou dans le sentiment qu'ils procurent « *d'une sorte d'ennui ontologique, de glissement fluvial vers cet estuaire de la mort qui est le terme irrécusable* » (Agel cite *Le Fleuve, Femmes entre elles* et *Les Vacances de M. Hulot*, films « *plus beaux que des romans* ».) Presque tous ces auteurs s'accordent sur un point : le fait d'une *crise* du roman actuel devant le superbe « *impérialisme* » du cinéma. C'est Jean-Louis Bory (romancier) qui, peut-être, touche au plus vif, en brodant de subtiles variations sur la « valse-hésitation » que les deux partenaires dansent depuis toujours. La même différence existe entre eux, dit-il, qu'entre les sexes, et leurs rapports ne sont bien souvent (n'est-ce pas Robbe-Grillet ?) que de jalousie. Mais de même qu'il n'y a pas d'Homme ni de Femme en soi, il ne saurait y avoir de Roman ni de Cinéma purs : tout juste des livres et des films. Ou des auteurs, « *et leur politique, par la force même des choses, irréprochable* » : telle est aussi la conclusion (attendue, mais encore valable jusqu'à nouvel ordre) de Truffaut.

Je n'aurai garde enfin d'oublier l'essentielle contribution au débat apportée par P. Demonsablon, et à travers lui par Max Ophuls : le seul cinéaste peut-être qui soit parvenu à suggérer, sur l'écran, « *un univers purement romanesque* », lui qui avait, « *de Stendhal la lucidité et la justesse, de Balzac, la force lyrique et le sens des perspectives* ».

Claude BEYLIE.

LISTE DES FILMS SORTIS A PARIS DU 18 JUIN AU 15 JUILLET 1958



QUATRE FILMS FRANÇAIS

Mon coquin de père, film de Georges Lacombe, avec Gaby Morlay, Claude Dauphin, Antonella Lualdi, Philippe Lemaire. — La moitié de ce film date d'il y a trente ans, mais la partie récente semble encore plus vétuste.

Le Piège, film de Charles Brabant, avec Raf Valone, Magali Noël, Charles Vanel, Betty Schneider. — Nième réédition du *Facteur sonne toujours deux fois.* Inefficace mais soigné. Dans un registre opposé, Betty Schneider tient les promesses des *Fanatiques* et de *Mon Oncle.*

Si le roi savait ça, film en Franscope et Ferraniacolor de Caro Canaille, avec Magali Noël, Jean Danet, Mireille Granelli, Roberto Risso. — Le manuscrit original de Ponson du Terrail semble racinien en face de cette adaptation du pire style veillées des chaumières.

Le Tombeur, film de René Delacroix, avec Jacques Jouanneau, Pierrette Bruno, Geneviève Cluny, Marthe Mercadier, Denise Grey. — Affligeant de nullité. Idée de départ possible, mais qui demande Labiche pour l'adaptation et Cukor pour le tournage. Le cinéma pour Delacroix n'est même pas un violon d'Ingres.

QUINZE FILMS AMERICAINS

Baby Face Nelson (L'Ennemi Public). — Voir critique dans notre prochain numéro.

The Buster Keaton Story (L'Homme qui n'a jamais ri). — Voir critique d'André Martin, dans ce numéro page 31.

The Cobweb (La Toile d'araignée). — Voir critique de Jean Domarchi dans notre prochain numéro.

Escape in the Sun (Fuite dans la Jungle), film en Eastmancolor de G. Breakston, avec John Bentley, Martin Boddey, Vera Fusek, Alan Tarlton. — La pauvreté de la mise en scène accuse la naïveté de cette machination criminelle au cours d'une chasse à l'éléphant.

The Delicate Delinquent (Le Délinquant involontaire), film en VistaVision de Don Mac Guire, avec Jerry Lewis, Martha Hyer, Darren McGawin, Robert Ivers. — En l'absence de Tashlin, le partenaire de Dean Martin n'égale même pas le Fernandel des plus mauvais jours.

Man Hunt (La Fureur des hommes), film en CinemaScope et Deluxe de Henry Hathaway, avec Don Murray, Diane Varsi, Chill Wills. — Hathaway, qui a du flair, pille Mann dans ses westerns comme Hitch dans ses thrillers. D'un magnifique paysage, parfaitement intégré à l'action, il tire des trouvailles grosses, mais efficaces. Cette histoire d'un faux coupable transformé en tueur n'a de criticable que les multiples concessions qui la défigurent. Don Murray cabotine, mais la grâce garçonnière et le talent de Diane Varsi haussent, à chacune de ses apparitions, l'humour généralement fort mièvre, de quelques tons appréciables.

Plunder Road (Hold-Up), film en Regalscope de Hubert Cornfield, avec Gene Raymond, Jeanne Cooper, Wayne Morris, Elisha Cook. — Scénario ingénieux dans un genre où l'ingéniosité est monnaie courante. Gros effets à la Kubrick, mais sans l'élégance superficielle du *Killing.*

The Quiet American (*Un Américain bien tranquille*). — Voir critique d'Eric Rohmer, dans ce numéro, page 46.

Run Silent, Run Deep (*L'Odyssée du sous-marin Nerka*), film de Robert Wise, avec Clark Gable, Burt Lancaster. — Conflit d'autorité à l'intérieur d'un sous-marin yankee. Suspense moyen et agréable photo de Russel Harlan. Sans prétention mais sans style.

Tea And Sympathy (*Thé et Sympathie*). — Voir critique de Louis Marcorelles, dans ce numéro page 53.

Women's Devotion (*Acapulco*), film en Eastmancolor de Paul Henried, avec Ralph Meeker, Paul Henreid, Janice Rule. — Le paradis des milliardaires est l'enfer du spectateur.

Fraulein (*Tonnerre sur Berlin*), film en CinemaScope et DeLuxe de Henry Koster, avec Dana Wynter, Mel Ferrer, Dolores Michael. — L'éternelle histoire du G.I. et de la Gretchen, ici aimablement interprétée par Dana Wynter.

Jet Pilot (*Les Espions s'amusent*). — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro page 51.

Kings Go Forth (*Les Diables au Soleil*), film de Delmer Daves, avec Frank Sinatra, Tony Curtis, Nathalie Wood. — Plaidoyer antiraciste édulcoré et peu convaincant.

Legend of the Lost (*La Cité disparue*), film en Technirama et Technicolor de Henry Hathaway, avec John Wayne, Sophia Loren, Rossano Brazzi. — Ou *Les Bijoutiers* réussi. Hathaway utilise Sophia comme Vadim B.B. et les paysages filmés par Cardiff sont fort beaux. Mais le comique involontaire est ici systématiquement cultivé par le roué et blasé Ben Hecht, aussi admirable constructeur d'histoires dans la charge grand-guignolesque que sous l'austère férule hawksienne. Selon l'humeur, on peut rire ou être écœuré par tant de renoncement et d'auto-mépris.

A Man is Ten Feet Tall (*L'Homme qui tua la peur*). — Voir note de Louis Marcorelles, dans ce numéro page 56.

TROIS FILMS ANGLAIS (1)

Carry On Admiral (*En avant, amiral*), film de Val Guest, avec David Tomlison, Peggy Cummins, Brian Reece, Eunyce Gayson.

Secret Place (*Faux Policiers*), film de Clive Downer, avec Belinda Lee, Ronald Lewis, Michael Brook.

Yang-Tse-Incident (*Commando sur le Yang-Tsé*), film de Ralph Brinton, avec Richard Todd, William Hartnell, Akim Tamiroff.

DEUX FILMS ITALIENS

Le Monde en feu, film d'Alexandre Rouzon. — Film de montage sur la guerre de 39-45. Aucun effort dans la recherche des documents : l'auteur n'hésite même pas à abuser le public par des scènes extraites de bandes guerrières américaines ou filmées sur maquettes. Les trois seuls plans intéressants sont connus comme le loup blanc.

Le célibataire, film de A. Pietrangeli, avec Alberto Sordi, Madeleine Fisher, Abbe Lane, Xavier Cugat. — Alberto Sordi pourrait être le Gelsomina masculin. Mais cette comédie sur les mésaventures d'un vitelloni moyen n'est qu'au tiers réussie. Madeleine Fisher confirme les dons des *Amiche*.

UN FILM ALLEMAND

Rose Bernd (*Rose*). — Voir note de Louis Marcorelles dans ce numéro page 56.

(1) Rev. cin. ch. j. h. ou j. f. courag. pr. vis. films angl.

CAHIERS

DU CINÉMA

N° 87. SEPTEMBRE 1958

*

ORSON WELLES

(nouvel entretien portant sur l'ensemble de son œuvre, suivi d'une téléthéâtro-filmographie détaillée)

par André BAZIN
Charles BITSCH
et Jean DOMARCHI

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R. C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :	
France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs
Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 3e trim. 1958